

**Transformer – oder  
Wie legitim ist Pop wie geworden.  
Repräsentation von E- und U-Musik im Feuilleton der  
Wochenzeitung Die Zeit zwischen 1955 und 2005,  
kontrastiert mit vier musiktheoretischen Konzepten.**

Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der  
Philosophie

Dem Fachbereich Gesellschaftswissenschaften  
und Philosophie der Philippsuniversität Marburg  
vorgelegt von Stefan Neubacher, aus Ense, 2006

# Inhaltsverzeichnis

1.	<b>Einleitung</b>	
1.1.	Ein Paradigmenwechsel	S. 3
1.2.	Material und Methode	S. 9
2.	<b>Ein Drei-Ebenen-Modell der Legitimation von Kunst und Kultur</b>	S. 16
2.1.	Masse	S. 16
2.2.	Klasse	S. 19
2.3.	Diskurs	S. 23
	<b>Exkurs: MusikSprache</b>	S. 27
3.	<b>Materialteil</b>	
3.1.	<b>Material I - E- und U-Musik</b>	
	Das Zeit-Feuilleton der Jahrgänge 1955 und 1960 mit Th. W. Adorno	
3.1.1.	Der Jahrgang 1955	S. 35
3.1.2.	Der Jahrgang 1960	S. 40
3.1.3.	Zusammenfassung der Jahrgänge 1955 und 1960	S. 44
3.1.4.	Konstruktion und Konnotation von E- und U-Musik in Theodor W. Adornos Kapitel <i>Leichte Musik</i> der <i>Einleitung in die Musiksoziologie</i>	S. 48
3.1.5.	Konfrontation I: Adorno und das Zeit-Feuilleton	S. 69
3.2.	<b>Material II - Boom and Backlash</b>	
	Das Zeit-Feuilleton der Jahrgänge 1965, 1970 und 1975 mit Konrad Boehmer.	
3.2.1.	Der Jahrgang 1965	S. 71
3.2.2.	Der Jahrgang 1970	S. 79
3.2.3.	Der Jahrgang 1975	S. 88
3.2.4.	Zusammenfassung der Jahrgänge 1965, 1970 und 1975	S. 93
3.2.5.	Konstruktion und Konnotation von E- und U-Musik in ausgewählten Passagen Konrad Boehmers Buch <i>Zwischen Reihe und Pop</i>	S. 99
3.2.6.	Konfrontation II: Konrad Boehmer und das Zeit-Feuilleton	S. 113

3.3.	<b>Material III - Diaspora</b>	
	Das Zeit-Feuilleton der Jahrgänge 1980, 1985 und 1990 mit Lawrence Grossberg	
3.3.1.	Der Jahrgang 1980	S. 116
3.3.2.	Der Jahrgang 1985	S. 121
3.3.3.	Der Jahrgang 1990	S. 126
3.3.4.	Zusammenfassung der Jahrgänge 1980, 1985 und 1990	S. 134
3.3.5.	Konstruktion und Konnotation von U-Musik in Lawrence Grossbergs Artikel <i>I'd rather feel bad than not feel anything at all</i>	S. 138
3.3.6.	Konfrontation III: Lawrence Grossberg und das Zeit-Feuilleton	S. 155
3.4.	<b>Material IV – Break on through...</b>	
	Das Zeit-Feuilleton der Jahrgänge 1995, 2000 und 2005 mit Carl Dahlhaus	
3.4.1.	Der Jahrgang 1995	S. 157
3.4.2.	Der Jahrgang 2000	S. 161
3.4.3.	Der Jahrgang 2005	S. 167
3.4.4.	Zusammenfassung der Jahrgänge 1995, 2000 und 2005	S. 175
3.4.5.	Konstruktion und Konnotation von E- und U-Musik in Carl Dahlhaus' Artikel <i>Ist die Unterscheidung in E- und U-Musik eine Fiktion?</i>	S. 178
3.4.6.	Konfrontation IV: Carl Dahlhaus und das Zeit-Feuilleton	S. 187
3.5.	<b>Transformer.</b> Repräsentation von E- und U-Musik im Feuilleton der Zeit zwischen 1955 und 2005	S. 188
4.	<b>Roll over Beethoven? Der (legitimatisierende) Status Quo von Pop</b>	
4.1.	Die Zeit als diskursive Legitimationsinstanz von Popmusik	S. 204
4.2.	Pop im Legitimationsmodell	S. 205
4.3.	Rede und Gegenrede	S. 208
4.4.	Der legitimatorische Status Quo von Pop	S. 213
4.5.	Das Konstrukt lebt! Kein Ende von E- und U-Musik.	S. 215
4.6.	Event und Spektakel	S. 219
5.	<b>Literaturliste</b>	S. 222
6.	<b>Anhang</b>	S. 251
6.1.	Kurzbiografien der behandelten Theoretiker und Autoren der analysierten Aufführungsbesprechungen	S. 235
6.2.	Liste aller Beiträge zur Musik im Feuilleton der Zeit in den ausgewählten Jahrgängen	S. 241

# 1. Einleitung

## 1.1. Ein Paradigmenwechsel

Umberto Eco fasste im Jahr 1964 die Positionen zur Populär- und Massenkultur unter den Begriffen „Apokalyptiker“ und „Integrierte“<sup>1</sup> zusammen. Er beschrieb damit eine Situation, in der die Haltungen zur Massenkultur verhärtet waren, ablehnende und zustimmende Positionen sich unvereinbar gegenüberstanden. Eco nahm in diesem Setting eine mittlere Position ein und kritisierte Vertreter beider Seiten. Faktisch, mit der Elaborierung seiner Lesarten populärer Kulturphänomene wie Superman, bezog er Stellung jenseits des Lagers der Apokalyptiker, indem er Comics und Filme als ästhetische Äußerungen ernst nahm und sie zum Thema einer akademischen und intellektuellen Auseinandersetzung machte.

Die aktuelle kulturtheoretische und kulturpolitische Diagnose kennt diese Gegenüberstellung zweier unvereinbarer Positionen nicht mehr. Schon Umberto Eco verwies mit seinem Buch darauf, dass eine akademische Beschäftigung mit Massenkultur, die nicht in ihrer Verdammung endete, möglich war. Nunmehr ist vornehmlich die Rede von einem Paradigmenwechsel<sup>2</sup>, von einem Ende der Dominanz der Hochkultur, und es drängt sich der Eindruck auf, als habe sich die Haltung von Ecos „Integrierten“ durchgesetzt.

Bourdieu formulierte diesen Paradigmenwechsel an die Wissenschaft noch normativ, als notwendige Voraussetzung:

„Die Wissenschaft vom Geschmack und vom Kulturkonsum beginnt mit einer – mitnichten ästhetischen – Übertretung: Sie hat jene sakrale Schranke niederzureißen, die legitime Kultur zu einer separaten Sphäre werden läßt.“<sup>3</sup>

Inzwischen ist diese Übertretung die allgemeingültige Beschreibung des Zustandes der Geschmackswelt. In der Beschäftigung mit Massen- und Populärkultur ist diese aus dem Schatten der Hochkultur herausgetreten. Die Emanzipation der Populärkultur stellt sich nicht zuletzt als ein Ende der Konnotationen, der wertenden Aufladungen dar, als Ent-Hierarchisierung zwischen den Kultursphären, auf die u.a. auch Stuart Hall verweist:

High culture versus popular culture was, for many years, the classic way of framing the debate about culture – the terms carrying a powerfully evaluative charge (roughly, high = good, popular = debased).“<sup>4</sup>

Event<sup>5</sup> und Erlebnisgesellschaft<sup>6</sup> scheinen den einst unversöhnlich sich gegenüberstehenden ästhetischen Modi autonomer bürgerlicher Kunst und populärer Massenkunst einen neuen gemeinsamen Rahmen gegeben zu haben.

---

<sup>1</sup> Vgl. Eco, U.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt (Main) 1984, im italienischen Original zuerst erschienen 1964.

<sup>2</sup> Vgl. Maase, K.: Spiel ohne Grenzen. In: zeitschrift für volkskunde, Nr. 1, Münster 1994, S. 13-35.

<sup>3</sup> Bourdieu, P.: Die feinen Unterschiede. Frankfurt (Main) 1984, S. 26.

<sup>4</sup> Hall, S. (Hg.): Representation. London / Thousand Oaks / New Dehli 2003, S. 2.

<sup>5</sup> Vgl. Gebhardt, W. / Hitzler, R. / Pfadenhauer M. (Hg): Events. Soziologie des Ungewöhnlichen. Opladen 2000, S. 11.

<sup>6</sup> Vgl. Schulze, G.: Die Erlebnisgesellschaft. Frankfurt (Main) u.a. 1992.

Die bildende Kunst, exklusiver Hort der Hochkultur, wurde mit den ästhetischen Attacken der 60er Jahre, mit Neo-Dada und Pop-Art in diesen Prozess hineingezogen:

„Eigentlich hatte sich alles so schön eingespielt. Die highbrows schwärmten für Joyce, Kandinsky und Schönberg, während das ‚Volk‘ sein kulturelles Bedürfnis mit Schlagern, Comix und Achtgroschenromanen befriedigte. Und da tauchten um 1960 mit einem Male ein paar ‚Barbaren‘ auf, die dieses System als unfair, ungerecht oder zumindest undemokratisch empfanden. Die ersten waren die bildenden Künstler, die sich gegen diese ‚Standesklausel‘ empörten und der konsequent durchgeführten Stiltrennung das Schlagwort ‚all is pretty‘ entgegensetzten. Die einen malten einfach Campbell-Dosen, die anderen kopierten irgendeinen Dick-Tracy-Cartoon.“<sup>7</sup>

In die Auflösung der starren Konfliktstellung von Hoch- und Massenkultur ist die Musik involviert. Mit den Konstrukten ernste (E) und unterhaltende (U) Musik fand die Trennung in die ästhetischen Modi Hoch- und Massenkultur ihre Entsprechung im Medium der Musik. In keinem anderen Medium war diese Trennung in zwei klar benennbare Lager so scharf wie in der Musik. Der Konflikt zwischen Hoch- und Massenkultur fand hier innerhalb eines künstlerischen Mediums seine Entsprechung durch die Trennung in E- und U-Musik.

In der bildenden Kunst wurde mit Design ein Begriff etabliert, der klar neben der Kunst lag, und keinen Anspruch auf dieses Etikett anmeldete, weshalb eine Spaltung innerhalb der bildenden Kunst vermieden wurde.

In der Literatur entstand mit der Trivalliteratur zwar ein Pendant zur U-Musik, doch die Grenze scheint weniger umkämpft, vielleicht auch deshalb, weil von Seiten der TrivalliteratInnen kein Anspruch auf Anerkennung als Hochkultur formuliert wurde. Das neue Medium Film hingegen wurde zunächst per se der Massenkultur zugeschlagen, obwohl sich in Anlehnung an künstlerische Kriterien von Musik und bildender Kunst auch dort ein ästhetischer Modus der „Autonomie“ identifizieren ließ. Und dennoch ist es in diesem Medium einer ästhetischen Verarbeitung von Welt nicht zu einer Herausbildung solch klar getrennter Konstrukte gekommen, wie dies in der Musik mit den Begriffen ernste und unterhaltende Musik der Fall ist. E- und U-Musik tönen beide, und es war nicht möglich, das eine nicht als Musik zu bezeichnen, wodurch eine Differenzierung innerhalb des Mediums erfolgte.

Mit der Auflösung der Polarität von Hoch- und Massenkultur änderte sich, so zum Beispiel Siegfried Borris, auch die Konfliktstellung von E- und u-Musik:

„Daß die Aufhebung der ehemals spartenartig oder gar kastenhaft getrennten Musiksphären nicht mehr nur eine kulturpolitische Forderung ist, sondern zu den Realitäten des öffentlichen Musiklebens zählt, zeigen z.B. die immer häufiger auftretenden Verbindungen von ‚Musik der Gegenwart‘ mit Darbietungen von progressivem Jazz oder Pop in Donaueschingen oder in entsprechenden Rundfunkkonzerten, also an jenen repräsentativen Stellen, die noch vor zwei Jahrzehnten dem Exklusivanspruch für die musica novissima huldigten.“<sup>8</sup>

Die Schnittmenge zwischen den beiden Sphären erweitert sich, mithin die Menge schwer zuordenbarer Musik, von Musik die klar „E“ oder „U“ repräsentiert. Künst-

---

<sup>7</sup> Hermand, J.: Pop International. Eine kritische Analyse. Frankfurt (Main) 1971, S. 11.

<sup>8</sup> Borris, S.: Einführung in die moderne Musik. 1900-1950. Wilhelmshaven 1975, S. 31 f.

lerInnen wie Iva Bittova oder Bobby Mc Ferrin sind hier ebenso GrenzgängerInnen wie die Band Alboth, die Kompositionstechniken der neuen Musik konsequent auf Hard- und Grindcore übertragen hat. Und nicht zuletzt im Bereich der elektronischen (Pop-)Musik lassen sich zahlreiche Beispiele finden, die Bezug nehmen auf die Anfänge elektronischer Experimente im Feld der E-Musik in den 50er Jahren. Die Beispiele von Künstlern und Künstlerinnen, die Musik produzieren, die zwischen den Sphären e- und u- liegt, die damit diese Grenze in Frage stellen, oft in Frage stellen wollen, ließe sich deutlich erweitern.

MusikerInnen fühlen sich immer stärker auch von diesem Lagerdenken in ihrem Schaffen eingeengt, widersetzen sich dem (Markt-)Zwang, der einen oder anderen Sphäre zugerechnet werden zu können. Die Grenze zwischen den musikalischen Sphären „ernst“ und „unterhaltend“ wird als Beschränkung und unzeitgemäße Kategorisierung wahrgenommen, die den bestehenden realen materialästhetischen Entwicklungen des Musiklebens nicht entspricht.<sup>9</sup>

Die Entwicklung der Stellung der beiden musikalischen Sphären E- und u-Musik zueinander steht im Zentrum dieser Arbeit. Ich gehe der Frage nach, ob die These von einer Veränderung des Verhältnisses zwischen e- und u-Musik überhaupt Bestand hat, denn zumindest im Rahmen der Diskussion um Massen- und Hochkultur haben die Diagnosen oft einen postulierenden Charakter. Ebenso steht zur Diskussion, ob sich die Konstrukte selbst auflösen, es nur noch einen gemeinsamen Begriff von Musik gibt, oder ob die Situation (treffender) als Enthierarchisierung beschrieben werden sollte als eine Änderung in der Konnotation der Begriffe e- und u-Musik.

Damit rückt die Legitimität von U-Musik als Medium in Kultur und Ästhetik in das Zentrum meines Interesses, mithin die Frage, ob U-Musik durch die vermeintlichen oder tatsächlichen Verschiebungen im „Kulturhaushalt“ in den Kanon legitimer Kultur aufgenommen worden ist. Unter Legitimität soll die gesellschaftliche Anerkennung eines Verhältnisses, einer Person oder eben eines Objektes oder Begriffes verstanden werden. Legitime Kunst ist mithin eine, der gesellschaftliche Anerkennung zuteil wird: Sowohl von den an ihr Teilhabenden, als auch von denjenigen, zu deren persönlichen Kulturhaushalt diese Kunst nicht gehört.

Musik wird nicht essentialistisch aufgefasst, als Medium, das sich durch sich selbst, sein Material erklärt. E- und U-Musik werden als (diskursive) Konstrukte verstanden, die eine lange Tradition haben und als gut eingeführt angesehen werden.

Zum Hintergrund dieser begrifflichen Trennung an dieser Stelle nur einige kurze Anmerkungen.

Die begriffliche Trennung in E- und U-Musik kann unterschiedlich weit zurückverfolgt werden. Adornos Spurensuche reicht bis zum Römischen Reich<sup>10</sup>, Wörner<sup>11</sup> geht in

---

<sup>9</sup> Vgl.: Günther, B.: Dies ist eine Frage auf die man nicht mit ja oder nein antworten kann. [www.laks.de/public/aktiv/interv-guenther.html](http://www.laks.de/public/aktiv/interv-guenther.html).

<sup>10</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: Einleitung in die Musiksoziologie. In: Adorno, T. W.: Gesammelte Schriften. Bd 14. Frankfurt 2003, S. 169-433, S. 199; vgl. Marcuse, H.: Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt (Main) 1973, S. 57.

seiner Darstellung bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts zurück. Meist wird die Trennung, gerade wenn sie in Bezug auf die Spaltung in eine Hoch- und Populärkultur gestellt wird, auf das 18. bzw. 19. Jahrhundert datiert.<sup>12</sup> Die Spaltung wird in Verbindung mit der Durchsetzung der auf Kant zurückgehenden bürgerlichen Ästhetik gesehen, die die Kunst als Repräsentationsmittel feudaler Herrschaft vom Adel befreite und das „interesselose Wohlgefallen“ in das Zentrum einer bürgerlichen Ästhetik stellte. Der Gedanke der Autonomie, der Ungebundenheit der KünstlerInnen, die nur noch den Gesetzen von Formen, Farben und Tönen folgen sollten, wurde das Ideal der Kunstproduktion. Die Freiheit der bürgerlichen Subjekte drückte sich in der Freiheit der Kunst aus, die nicht mehr der Huldigung feudaler Herrschaft dienen sollte, sondern ihren eigenen Gesetzen folgte. Doch: Zwei Seelen wohnten ach! in der Brust der bürgerlichen Gesellschaft, denn dieser Gedanke stand im Gegensatz zu den gleichzeitig sich entwickelnden Vorstellungen einer Volkserziehung, die darauf Wert legte, dass Kunst verständlich blieb.<sup>13</sup> Und so war das Entstehen zweier ästhetischer Modi, dem der Autonomie und dem der Popularität, nicht zuletzt den Widersprüchen der bürgerlichen Gesellschaft geschuldet.

Der kontemplativen Haltung gegenüber ihren Objekten, dem Detachement, das sich mit dem ästhetischen Modus der Autonomie verband, setzt die populäre Ästhetik das Vergnügen gegenüber,<sup>14</sup> das Erleben, die Befriedigung von Bedürfnissen der Ablenkung und Lust.

Vor allem waren es demographische, sozialstrukturelle und technische Entwicklungen, die der Spaltung der Musik in zwei Sphären förderlich waren. Das Wachstum der Städte hatte die Entstehung vergleichsweise einheitlicher ästhetischer Präferenzen einer großen Anzahl von Bewohnern der proletarischen Unterschichten zur Folge, die in den Städten entstanden.<sup>15</sup> Diese Situation eines von vielen Menschen an einem Ort geteilten ästhetischen Bedürfnisses, das sich Ausdruck verschaffen konnte, war neu und gleichzeitig die Basis für die Massenkultur.

So entwickelte sich neben dem bürgerlichen Ideal der Autonomie mit dem Aufkommen der Massenkultur ein zweiter ästhetischer Modus. Beide stellten unterschiedliche Rezeptionsweisen dar, sie repräsentierten verschiedene Haltungen zu ästheti-

---

<sup>11</sup> Vgl. Wörner, K.H.: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. Göttingen 1975, S.153.

<sup>12</sup> Vgl. Balet, L. / Gerhard, E.: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Frankfurt (Main) / Berlin / Wien 1972.

Blaukopf, K.: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. Darmstadt 1996, S. 210.

Flender, R. / Raue, H.: Popmusik. Aspekte ihrer Funktion, Wirkung und Ästhetik. Darmstadt 1989, S.19.

Kaden, Ch.: ‚Jünger der Empfindsamkeit‘. Populäre Musik in der Tradition der Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts. In: Rösing, H.: Aspekte zur Geschichte populärer Musik. Baden-Baden 1993, S. 6-20, S. 6.

Karbusicky, V.: Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs 'Musik-Gesellschaft'. Wiesbaden 1975, S. 25.

Wicke, P.: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Frankfurt (Main) 2001.

<sup>13</sup> Vgl. Bringmann, M.: Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte. In: Mai, E. et al (Hg): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Berlin 1983, S. 253-278, S. 270.

<sup>14</sup> Vgl. Bourdieu, P.: Unterschiede ..., S. 23.

<sup>15</sup> Vgl. Tenbruck, F.: Bürgerliche Kultur. In: Neidhart, F. / Lepsius, M. R. / Weiss, J. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986, S. 263-285, S. 266.

schen Artefakten. Auf der Basis dieser Trennung entstand die Scheidung der Musik in die zwei Sphären „E“ und „U“; die eine folgte dem Ideal der bürgerlichen Kultur, die andere der Idee populärer Massenkultur.

Es geht im Weiteren nicht um die Darstellung einer Genealogie der diskursiven Konstruktion von E- und U-Musik gehen, die Begriffe „ernst“ und „unterhaltend“ werden nunmehr als eingeführt vorausgesetzt. Ziel ist es, die These von der Aufweichung der Konfliktstellung der beiden Sphären der Musik, die Vorstellung einer Auflösung der Konstrukte für die Zeit ab Mitte der 50er Jahre zu untersuchen.

Unter E-Musik werden hier dem Alltagsverständnis folgend Kirchen- und Kunstmusik aller Idiome begriffen. Unter U-Musik werden die Idiome Volksmusik, Schlager und Pop subsumiert. Jazz wird als eigenständiges Konstrukt jenseits des Begriffspaares E- und u stehend angesehen und ist somit kein Gegenstand meiner Untersuchung. Eine Ausnahme wird die Auseinandersetzung mit Adornos Kapitel *Leichte Musik* der *Einleitung in die Musiksoziologie darstellen*. Adorno entwickelt dort an seinem Verständnis von Jazz einige Merkmale *leichter Musik*. In diesem Passagen wird auf Jazz, als Repräsentanten der U-Musik, eingegangen werden.

Besonderes Augenmerk wird auf dem Pop-Idiom in der Sphäre der U-Musik liegen. Für das Popuniversum in der Nachfolge von Rock'n'Roll und Beat waren die 60er Jahre ein Urknall mit einem sich explosionsartig ausdehnenden Konstruktkosmos. Es war der Pop, der U-Musik in quantitativer Hinsicht zur zweifelsohne dominierenden Sphäre der Musik machte. In der Konzentration auf Pop äußert sich mein ganz persönliches Interesse an dieser Arbeit: Meine individuelle Geschmackswelt trägt postmoderne Züge und entspricht der Feststellung einer Auflösung der Trennung in Hoch- und Massenkultur: Bildende Kunst trifft sich mit Graffiti, Comics treffen sich mit Goethe und Beethoven steht neben *Wir sind Helden*. So ist diese Arbeit auch der Versuch einer (persönlichen) Positionsbestimmung, denn meine ästhetische Sozialisation vollzog sich vor allem im Popmilieu, und als ausgesprochenem Pop-Fan stellt sich mir die Frage, wo mich dieser Geschmack gesellschaftlich aktuell positioniert.

Wichtig ist mir die Unterscheidung zwischen Kunst und Kultur. Beide Begriffe werden Verwendung finden und auf unterschiedliche Reichweiten verweisen. Unter Kunst werden alle Objekte eines ästhetischen Zugangs zur Welt begriffen, für die ein Primat (aber keine Ausschließlichkeit) des Gestalterischen vor einer Funktion Gültigkeit hat. Zur Kunst zählen die Medien Musik, Literatur, Theater, Fotografie, Film, bildende Kunst. Kunst zählt zur Sphäre der Kultur, die damit den weiteren Begriff darstellt. Im weitesten Verständnis umfasst Kultur das gesamte Stoffwechselverhältnis zwischen Menschen und Natur sowie alle Dimensionen der Organisation der Verhältnisse der Menschen untereinander. Von Kultur wird hier vor allem dann die Rede sein, wenn Bestandteile des alltäglichen Lebens angesprochen sind, die einer Geschmacksentscheidung zugänglich sind. In diesem Sinne findet hier eine Unterscheidung Anwendung, die Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* faktisch umsetzt. Seine Aussagen zum Geschmack beziehen sich in weiten Teilen auf Kunst, und werden dann zu einer Kulturtheorie, wenn alltägliche Praxen wie Tischsitten einbezogen werden. Ich werde mich auf Musik vor allem als Kunst beziehen, aber in sol-



chen Zusammenhängen auf den Begriff Kultur zurückgreifen, wenn Elemente einbezogen werden, die über die materialästhetische Seite von Musik hinausgehen. Rock'n'Roll kann in diesem Sinne nicht nur Kunst, sondern Kultur sein, wenn neben der Musik sekundäre Elemente wie Kleidung oder Einstellungen mit einbezogen sind.

Der Legitimitätsgewinn von Popmusik spricht den Zusammenhang Legitimität von Kunst insgesamt an, die Frage, wie Ästhetiken und ästhetische Artefakte gesellschaftlich anerkannt werden, sich Anerkennung verschaffen können. Mit der Frage nach der Legitimität von U-Musik steht der gesamte Komplex der Einbindung von Kunst und Kultur in die Reproduktion von Macht- und Herrschaftsverhältnissen zur Diskussion, das was Pierre Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* so minutiös nachgezeichnet hat. Denn ob ein künstlerisches Medium zum Kanon der legitimen Kultur zählt oder nicht, hat Auswirkungen auf den sozialen Ort, der durch dieses Medium in seiner Funktion als sozialer Platzanweiser codiert wird. Wenn Fuchs von einem „semiotischen Krieg“ spricht,<sup>16</sup> in dem es um kulturelle Hegemonie geht, dann betrifft dies die Legitimität künstlerischer Medien zur Repräsentation von Gesellschaft und in Gesellschaft. Anerkennung von Medien ist aus dieser Sicht ein umkämpftes Terrain, in dem auch E- und U-Musik miteinander konkurrieren.

Am Anfang der Arbeit steht ein Modell, mit dessen Hilfe der Prozess der Legitimität von Kunst auf drei Ebenen beschrieben werden kann. Mit der Analyse des Feuilletons der *Zeit* wird dann ein Teilaspekt konkretisiert und die Frage nach einem Anerkennungsgewinn von U-Musik und Pop in Bezug auf diesen Ausschnitt beantwortbar.

Für einen möglichen Legitimitätsgewinn von Pop können schon jetzt drei mögliche Interpretationsansätze aufgezeigt werden:

- a) Der Legitimitätsgewinn beruht auf einer Veränderung des Habitus derjenigen Schichten, die in der sozialen Pyramide oben stehen.
- b) Der Legitimitätsgewinn ist auf einen sozialen Aufstieg der PopkonsumentInnen zurückzuführen.
- c) In Anlehnung an Kaspar Maase wird die Legitimität von Pop als Repräsentationsgewinn machtarmer Gruppen gesehen.<sup>17</sup>

Im Schlussteil werden U-Musik und Pop kursorisch in Bezug auf ihren Status und Statusveränderungen auf allen drei Ebenen des Legitimitätsmodells untersucht. Daraus lassen sich Fragestellungen zur weiteren Arbeit am Thema Legitimität von U-Musik und Pop ableiten. Abschließend werden einige Aspekte des Verhältnisses von E- und U-Musik jenseits des Prozesses der Legitimität von Kunst herausgearbeitet. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Frage gewidmet, ob beide Sphä-

---

<sup>16</sup> Vgl. Fuchs, M.: Populäre Musik als (un-)heimliche Erzieherin. Zehn Thesen zum sozialen Gebrauch von Kunst. In: Rösing, H. / Phleps, Th.: Populäre Musik, Politik und mehr ... . Karben 1998, S. 7-23, S. 19.

<sup>17</sup> Vgl. Maase, K.: Grenzenloses Vergnügen. Aufstieg der Massenkultur von 1850 bis 1970. Frankfurt (Main) 1997, S. 227.

ren der Musik gleichermaßen einem neuen Rezeptionsmodell unterworfen werden. Das „Event“ wird thesenartig als neue Form der Organisation von Musikdarstellungen präsentiert, die als Klammer beide Sphären der Musik integriert.

## **1.2. Material und Methode**

Im Mittelpunkt der Arbeit steht eine Analyse des Feuilletons der Wochenzeitung *Die Zeit*. An diesem Material wird untersucht, ob und wie sich die Darstellung, die Repräsentation von E- und U-Musik zwischen 1955 und 2005 verändert hat. Die E-Musik dient dabei als Kontrastmittel, als Vergleichsmaßstab, um Veränderungen sichtbar zu machen. Ein Bedeutungsgewinn von U-Musik muss dabei nicht zwingend zu Lasten der Relevanz von E-Musik gehen. Durch dieses Vorgehen kann ein Bedeutungsgewinn der U-Musik sowohl absolut, als Steigerung der Repräsentation dieser musikalischen Sphäre, als auch relativ, im Vergleich zur E-Musik, betrachtet werden.

Die Repräsentation von E- und U-Musik wird in jeweils einem gesamten Jahrgang untersucht, beginnend 1955 und dann schrittweise im Abstand von jeweils fünf Jahren bis 2005 fortgesetzt. Damit bilden elf Jahrgänge das Material der Repräsentationsanalyse. Jede Ausgabe eines Jahrgangs wird hinsichtlich der Anzahl von Beiträgen zur Musik untersucht, die Artikel verschiedenen journalistischen Sparten zugewiesen und dokumentiert. Die vollständigen Listen aller Beiträge zur Musik im Feuilleton der *Zeit* der ausgewählten Jahrgänge finden sich im Anhang.

Vor dem Hintergrund dieses Vorgehens war die Auswahl einer Wochenzeitung naheliegend. Die Bearbeitung einer Tageszeitung, wie sie zunächst in Erwägung gezogen wurde, hätte im gewählten Rahmen der elf Jahrgänge ein nicht zu bewältigendes Material ergeben.

Die Repräsentation der beiden Sphären der Musik wird auf zwei Ebenen untersucht: Auf einer quantitativen und auf einer qualitativen. Auf der quantitativen Ebene wird es um die Analyse der Anzahl von Beiträgen zur Musik und die Verteilung auf die beiden Sphären E- und U-Musik gehen. Dabei wird generell zwischen lang- und kurzformatigen Beiträgen, aber auch zwischen verschiedenen journalistischen Sparten unterschieden. Es geht auf dieser Ebene um die Frage, welcher Musik wie viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wie stark die beiden Sphären im Feuilleton repräsentiert waren. Durch die Unterscheidung in verschiedene journalistische Sparten (Aufführungskritiken, Beiträge aus Anlässen wie Jubiläen und Todesfällen, Porträts, Tonträgerbesprechungen etc.) wird es möglich, die quantitative Repräsentation bereits um einen qualitativen Aspekt zu erweitern, der sich in einer Unterscheidung zwischen E- und U-Musik in der Art der Beschäftigung, durch die Fokussierung auf unterschiedliche Sparten ausdrückt. Der quantitative Aspekt von Repräsentation sieht in der Anzahl der Beiträge zu den beiden Sphären der Musik die Bedeutung ausgedrückt, die der Musik beigemessen wird. Die quantitative Repräsentation in der *Zeit* wird als Gradmesser der Anerkennung der jeweiligen Ästhetik angesehen. Die *Zeit* gibt mit ihrer Publikationspraxis nicht nur Auskunft über die Vorlieben der

Redaktion, sondern lässt Rückschlüsse auf die Präferenzen ihrer LeserInnenschaft zu.

Die qualitative Repräsentation wird durch die Textanalyse jeweils eines oder zweier Beiträge aus jedem Jahrgang umgesetzt. Aus Gründen der Vergleichbarkeit sollten alle Beiträge der gleichen journalistischen Sparte entstammen. Um in den früheren Jahrgängen bei den Artikeln zur U-Musik überhaupt eine gewisse Wahlmöglichkeit zu haben, kamen allein die Sparten *Aufführungskritiken* und *Beiträge zur Musikgeschichte* in Frage. Da die Musik selbst und die Frage nach materialästhetischen Elementen der Konstruktion von E- und U-Musik herausgearbeitet werden sollen, war eine Beschränkung auf *Aufführungskritiken* naheliegend. Die Artikel der Sparte *Beiträge zum Musikgeschehen* schilderten oft bereits Zugänge und Diskurse zur Musik und kommentierten diese. Ihre Aussagen stellen damit sozusagen ein Material zweiter Ordnung dar, das nicht mehr unmittelbar in den Prozess der Herstellung des Redens über Musik eingreift. Zudem lagen die Beiträge in dieser Sparte thematisch sehr weit auseinander, was eine Vergleichbarkeit der Aussagen erschwert hätte.

Auf der qualitativen Ebene steht die Frage im Mittelpunkt, ob sich die Beiträge zur E- und U-Musik in der Art des Schreibens, der behandelten Themen, der Bilder etc. unterscheiden und, vor allem, ob sich in den Beiträgen konnotierende Subtexte finden, die auf eine Wertung der gesamten musikalischen Sphäre schließen lassen.

Methodisch ist die Arbeit an die kritische Diskursanalyse nach Siegfried Jäger<sup>18</sup> angelehnt. Für Jäger stehen Diskurse im Mittelpunkt unserer Welt, sie sind es, die unsere Welt erst konstruieren. Jäger folgt dieser konstruktivistischen Weltsicht,<sup>19</sup> negiert jedoch nicht die Existenz physischer Materialität:

„Die Wirklichkeit ist bedeutungsvoll, sie existiert in der Form, in der sie existiert nur insofern, als ihr von den Menschen, die alle in die (sozio-historischen) Diskurse verstrickt und durch diese konstituiert sind, Bedeutung zugewiesen worden ist und weiter zugewiesen wird.“<sup>20</sup>

Insofern ist Musik als Materialität ein Konstrukt, das diskursiv hergestellt wird. Mit dieser Sicht auf Musik wird essentialistischen Ansätzen eine Absage erteilt, die Musik aus sich selbst, ihrem Material heraus begreifen wollen. Als Diskurs darf nicht der Akt des Sprechens selbst angesehen werden, auch wenn Jäger, mit Bezug auf Jürgen Link, den Diskurs als „institutionell verfestigte Redeweise“<sup>21</sup> bestimmt. Unter Diskurs ist das Regelsystem zu verstehen, das Aussagen strukturiert<sup>22</sup> und auf diese Weise bestimmt und erkennbar macht, was gesellschaftlich gültiges Wissen<sup>23</sup> ist.

---

<sup>18</sup> Vgl. Jäger, S.: Diskurs und Wissen. In: Keller, R. et al. (Hg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bd 1. Opladen 2001. S. 81-112.

Vgl. Diaz-Bone, R.: Diskursanalyse und Populärkultur. In: Göttlich, U. / Gebhard, W. / Albrecht, C.: populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 125-150.

<sup>19</sup> Vgl. Hall, S.: Representation ..., S. 45.

<sup>20</sup> Jäger, S.: Diskurs ..., S. 94.

<sup>21</sup> Link, J.: Was ist und bringt Diskurstaktik. In: KultuRRevolution Nr. 2, 1983, zitiert nach: Jäger, S.: Diskurs ..., S. 82.

<sup>22</sup> Vgl. Diaz-Bone, R.: Diskursanalyse und Popkultur. In: Göttlich, U. / Gebhard, W. / Albrecht, C. (Hg.): populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 125-150, S.129.

Die Entstehung von Musik muss als diskursiver Prozess aufgefasst werden, in den nicht nur das Reden über Musik, sondern auch die Musik selbst, ihre Produktion als nicht-diskursive Praxis, bzw. Vergegenständlichung Teil des Diskurses ist. In diesem Sinne entspricht Musik dem, was Jäger in Anlehnung an Foucault „Dispositiv“ nennt. Dispositive bestehen nach Jäger aus drei Elementen:

- „ 1. Diskursive Praxen, in denen primär Wissen transportiert wird
2. Handlungen als nichtdiskursive Praxen, in denen aber Wissen transportiert wird, denen Wissen vorausgeht bzw. das ständig von Wissen begleitet wird.
3. Sichtbarkeiten/Vergegenständlichungen, die Vergegenständlichungen diskursiver Wissens-Praxen durch nichtdiskursive Praxen darstellen, wobei die Existenz der Sichtbarkeiten („Gegenstände“) nur durch diskursive und nichtdiskursive Praxen aufrechterhalten bleibt.“<sup>24</sup>

Jede Aufnahme von Musik, die sie reproduzierbar macht, jedes Abspielen von Tonträgern, jede Aufführung von Musik, die sie Dritten zu Gehör bringt, ist damit Teil dieses diskursiven Prozesses im Dispositiv. Der musikalische Input in diesem Prozess kann sprachlich und musikalisch Anschluss finden: Die Musik kann Anlass für ein neues Stück sein, Ideen zur musikalischen Struktur, zur Klanggestaltung, zum Sound können aufgegriffen und weitergedacht werden, wie das Stück auch selbst, als Sample, zum Material weiterer Musikproduktion werden kann. Ebenso kann ein Stück zum Ansatzpunkt des Räsonierens über Musik werden und so den sprachlichen Diskurs fortsetzen. Nur Musik, die die Proberäume nicht verlässt, die keine Ohren erreicht, bleibt stumm, weil sie nicht zum Teil des musikalischen Diskurses werden kann: Weder als diskursiver Bestandteil noch als nicht-diskursive Praxis. Diskursive und nicht-diskursive Praxen, sind durch das in ihnen enthaltene Wissen miteinander verknüpft. Durch den Diskurs werden die Regeln und Konventionen bestimmt, nach denen Musik konstruiert wird. Der oben beschriebene Prozess des Diskurses im Dispositiv der Musik macht eine Besonderheit deutlich: Die nicht-diskursive Praxis erscheint als ein Terrain, in dem das Wissen ohne sprachlichen Diskurs weitergegeben werden kann, Wissen, das ohne schriftliche und sprachliche Fixierung auskommen kann. Um Musik als nicht-diskursive Praxis in ihrer Gestalt zu verändern, reichen (theoretisch) die nicht-diskursive Praxis und die Vergegenständlichung auch ohne Diskurs. Musik erscheint dann als ein hermetischer Prozess. Praktisch werden die Vergegenständlichungen und nicht-diskursiven Praxen im Dispositiv der Musik immer durch sprachliche Kommunikation, durch Räsonieren begleitet, bearbeitet und vermittelt.

Neben der Sicht auf Musik als Dispositiv, stellt dieses Medium ebenfalls einen Diskursstrang im Sinne Jägers dar, da Musik als thematisch einheitlicher Diskursverlauf angesehen werden kann.<sup>25</sup> Aus dem Blickwinkel von Musik als Diskursstrang werden alle Facetten und Aspekte dieses Mediums zusammengefasst. Der Diskursstrang Musik umfasst musiksoziologische, musikwissenschaftliche und ethnologi-

---

<sup>23</sup> Vgl. Jäger, S.: Diskurs ..., S. 81.

<sup>24</sup> Jäger, S.: Diskurs ..., S. 106 f.

<sup>25</sup> Vgl. Jäger, S.: Diskurs ..., S. 97.

sche Zugänge wie auch Musikjournalismus und die Musik als Vergegenständlichung selbst (s. o.). Mit der hier anstehenden Repräsentationsanalyse zu E- und U-Musik wird nicht der gesamte Diskursstrang, sondern nur ein Teilaspekt des gesellschaftlichen Wissens über Musik zum Thema gemacht. Die Regel des Diskurses selbst, die Trennung in E- und U-Musik wird dabei wie bereits gesagt nicht thematisiert. Es geht vielmehr darum, wie diese Regel gefüllt wird und ob in der Regelmäßigkeit der Trennung in die beiden Sphären eine Dynamik und Entwicklung erkennbar ist. Als weitere Unterscheidung ist Jägers Trennung in Interdiskurs und Spezialdiskurs für die Einordnung der Repräsentationsanalyse anwendbar. Die Analyse des Zeit-Feuilletons bewegt sich auf der Ebene dessen, was Jäger Interdiskurs nennt und alle nicht-wissenschaftlichen Diskurse umfasst.<sup>26</sup> Dem Interdiskurs stellte er den Spezialdiskurs gegenüber, der sich schließlich aus den wissenschaftlichen Diskursen zusammensetzt. In dieser Arbeit werden beide Diskursarten in die Untersuchung einbezogen (s. u.).

Im Rahmen der quantitativen Repräsentationsanalyse wird die Anzahl der Beiträge zu E- und U-Musik als Ausdruck (unterschiedlicher) gesellschaftlicher Anerkennung interpretiert. Es geht um die Frage, ob die beiden Sphären diskursiv unterschiedlich positioniert werden, bzw. wie sich ihr legitimatorischer Status verändert hat. Die qualitative Repräsentationsanalyse bleibt auf einer oberflächlichen Ebene stehen. Es ist nicht das Ziel, durch einen linguistischen Blick auf die Beiträge zu E- und U-Musik eine differenzierte Sprachanalyse zu erstellen. Untersucht werden in einem groben Raster die angesprochenen Themen der Aufführungsbesprechungen und die Frage, ob ein interpretierender Zugang zur Musik gesucht wird, ob sie mit Bedeutung aufgeladen wird. Durch die Auswahl der Beiträge wird versucht, eine Vergleichbarkeit der Artikel herzustellen, und es wurde darauf geachtet, möglichst unterschiedliche Autoren in das Sample einzubeziehen, um über persönliche Vorlieben und Zugänge hinweg Gemeinsamkeiten in der Bearbeitung der Konzerte zu erkennen. Dennoch bleiben die Aussagen auf Die Zeit bezogen, sie beanspruchen, die Beschäftigung mit Musik in der Zeit in Bezug auf die o.g. Aspekte angemessen abzubilden und zu charakterisieren. Eine Übertragbarkeit auf andere Zeitungen bzw. den Diskurs über E- und U-Musik insgesamt wird nicht postuliert. Die qualitative Repräsentationsanalyse bildet die zweite Ebene der Betrachtung der Beschäftigung mit Musik in dieser speziellen Zeitung, sie ergänzt und erweitert die Aussagemöglichkeiten der quantitativen Repräsentation. In Bezug auf weitergehende Forschungen mit anderem Material zum gleichen Themengebiet haben die hier gewonnenen Erkenntnisse explorativen Charakter.

Die Auswahl der Zeit als Material zur Untersuchung einer Veränderung der Repräsentation von U-Musik/Pop ergab sich aus forschungsökonomischen und inhaltlichen Überlegungen gleichermaßen. Aus inhaltlicher Perspektive bot sich Die Zeit als Material zur Repräsentationsanalyse von U-Musik aus Gründen ihrer Leser-

---

<sup>26</sup> Jäger, S.: Diskurs ..., S. 96.

Innenstruktur an. In den Mediadaten für das Jahr 2005 vergab der Verlag für die LeserInnenschaft die Etiketten „gebildet“, „einkommensstark“ und „beruflich top“. Den Daten ist zudem zu entnehmen, dass die Zeit-LeserInnen zu 51 Prozent 50 Jahre und älter sind.<sup>27</sup> Diese Kriterien waren über alle Jahrgänge hinweg stabil und kennzeichneten schon die LeserInnenschaft des Jahrgangs 1955.

Da dieses Klientel für das Jahr 1955 als U-Musik- und Pop-fern beschrieben werden kann, lässt sich folgende These für die Analyse der Repräsentation von U-Musik zwischen 1955 und 2005 ableiten:

Änderungen in der Repräsentation von U-Musik im Zeit-Feuilleton lassen auf Veränderungen in Geschmack und Interessen der Zeit-LeserInnen schließen, da davon ausgegangen wird, dass sich die Zeitung an Erwartungen und Geschmack ihrer Klientel orientiert. Eine zunehmende Repräsentation von U-Musik kann entsprechend als Veränderung des Musikgeschmacks und Musikkonsums der LeserInnen interpretiert werden und deutet auf eine Aufnahme von U-Musik in den Kanon anerkannter Medien hin. Die Erwartung vor Beginn der Forschungsarbeit war entsprechend: Es wurde erwartet, dass sich der Musikgeschmack von circa 50-jährigen AkademikerInnen zwischen 1955 und 2005 dergestalt verschoben hat, dass Pop im Jahr 2005 im Gegensatz zu 1955 zum selbstverständlichen Teil der wahrgenommenen kulturellen Güter gehört.

Eine solche Verschiebung kann, neben anderen Elementen, als Ausdruck eines Legitimitätsgewinns von U-Musik/Pop angesehen werden.

In die Analyse wurde allein die Rubrik Feuilleton der Zeit einbezogen. Etwaige Beiträge zu Musik in anderen Teilen der Zeitung, beispielsweise in der Rubrik *Moderne Leben* gingen nicht in die Repräsentationsanalyse ein. Neben forschungsökonomischen Gründen, sind es inhaltliche Aspekte, auf die diese Entscheidung zurückzuführen ist. Das Feuilleton wird innerhalb der Zeit als der bestimmende Ort der Auseinandersetzung mit Kunst, Kultur und der Ideenproduktion angesehen. Beiträge im Feuilleton stellen die jeweiligen Themen in eben diesen Kontext von Kunst und Kultur. Andere Rubriken, wie die bereits erwähnten Seiten unter der Überschrift *Moderne Leben*, stellen einen anderen Kontext her und dar. Die höchste Anerkennung (als künstlerisches Artefakt) finden Medien im Feuilleton. Da die Legitimität von U-Musik zur Diskussion steht, ist vor diesem Hintergrund unterschiedlicher Sprechorte der Rubriken eine Beschränkung auf das Feuilleton begründet.

Die Repräsentationsanalyse der Zeit wird ergänzt um die Analyse von vier wissenschaftlichen Beiträgen zur E- und U-Musik, von denen sich derjenige von Lawrence Grossberg allein mit Rock'n'Roll als einem Idiom der U-Musik beschäftigt. Die vier Texte dokumentieren unterschiedliche Zugänge zur E- und U-Musik, die hinsichtlich ihrer Konstruktionsprinzipien von Musik untersucht werden. Wie konstruieren die Autoren E- und U-Musik, welche Elemente sind für die beiden Sphären kennzeich-

---

<sup>27</sup> Der Verlag vergibt für seine Klientel auch das Etikett „jung“. Diese Aussage basiert auf dem Umstand, dass die Gruppe der 21-49-jährigen unter den Zeit-LeserInnen im Vergleich zur Gesamtbevölkerung der BRD leicht überrepräsentiert sind (Die Zeit: 49 %; Bevölkerungsdurchschnitt: 47 %). Für alle Angaben vgl. <http://anzeigen.zeit.de/mediadaten/index.php>.

nend, was zeichnet E- und U-Musik auf der Ebene des Materials und auf der Ebene ihres gesellschaftlichen Bezuges aus? Nicht zuletzt geht es um die Frage, wie E- und U-Musik von den vier Autoren konnotiert werden. Dem *Zeit*-Feuilleton werden Texte von Theodor W. Adorno, Konrad Boehmer, Lawrence Grossberg und Carl Dahlhaus gegenübergestellt. Diese Texte werden immanent bearbeitet, d.h. auf eine Exegese, die die Aussagen in den Zusammenhang der gesamten wissenschaftlichen Arbeit der Autoren stellen würde oder Zusammenhänge und Überschneidungen zu anderen Ansätzen suchte, wird verzichtet. Mit Adorno und Dahlhaus werden Texte eines der wichtigsten Musiksoziologen auf der einen und eines bedeutenden deutschen Musikwissenschaftlers auf der anderen Seite bearbeitet. Aus dem inzwischen weiten Feld der *Cultural Studies* fiel die Wahl auf einen Text von Lawrence Grossberg, der hier Rock'n'Roll aus einer explizit soziologischen und theoretischen Perspektive anspricht und den Zugang der *Cultural Studies* sehr gut dokumentiert. Konrad Boehmer schließlich präsentiert eine interessante Weiterentwicklung von Adornos Ansatz.

Die vier theoretischen Ansätze sind jeweils einem Zeitabschnitt Zeitfeuilletons zugeordnet. Das Jahr der Abfassung der Theorien gibt dabei die Positionierung vor. Es soll so, das in dem behandelten Zeitraum mögliche Denken wiedergespiegelt werden, die Entwicklung wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit U-Musik soll in der Auswahl und Abfolge der Theorien repräsentiert werden. Eine Ausnahme bildet dabei der Beitrag von Carl Dahlhaus, dessen Text auf das gleiche Jahr wie derjenige von Lawrence Grossberg datiert. Da Grossbergs Ansatz jedoch stärker die wissenschaftliche Beschäftigung mit U-Musik in den 80er Jahren repräsentiert als Carl Dahlhaus, wird dieser erst im Rahmen des letzten Materialblocks analysiert. Dahlhaus steht für einen scheinbar zeitlosen Ästhetizismus, der auch jetzt noch die Musikwissenschaft prägt. Diese Zeitlosigkeit wird mit der Position als letzter Theorie am Besten ausgedrückt.

Die Arbeit gliedert sich in vier Materialblöcke, zu denen jeweils zwei, bzw. drei Jahrgangsanalysen der *Zeit* und die Diskussion eines theoretischen Zugangs gehören. Kurzbiografien zu allen Autoren der *Zeit* von denen Aufführungsbesprechungen analysiert wurden, wie von allen vier Theoretikern finden sich Anhang. Am Ende jedes Materialblocks werden die Analysen des Interdiskurses und des Spezialdiskurses in einer Konfrontation aufeinander bezogen. In diesem Rahmen wird der Frage nachgegangen, ob die Konstruktionsmerkmale der wissenschaftlichen Texte Widerhall im Feuilleton finden, ob sich die Blickwinkel auf E- und U-Musik überschneiden oder ob wissenschaftliche und journalistische Zugänge unterschiedliche Aspekte von Musik herausarbeiten, unterschiedliche Themen in und an der Musik finden. Es geht darum, das Panorama diskursiver Legitimierung von E- und U-Musik zu erfassen, die Ebenen der Beschäftigung mit E- und U-Musik offen zu legen. Während die Analyse des Feuilletons, mit der quantitativen Repräsentation auf verallgemeinerbare Aussagen zielt, dürfen die wissenschaftlichen Texte nicht aus einer solchen Perspektive betrachtet werden. Darüber, ob das jeweils in ihnen sich zei-

gende Denken über Musik repräsentativ für die jeweilige Zeit ist, lassen sich durch die qualitativen Textanalysen keine Schlüsse ziehen.

Aus der qualitativen und quantitativen Repräsentationsanalyse der Zeit, der Konfrontation mit den wissenschaftlichen Ansätzen und der musikgeschichtlichen Kontextualisierung wird sich ein komplexes Bild des Verhältnisses von ernster und unterhaltender Musik im Feuilleton der Zeit ergeben, als Teil einer diskursiven Legitimierung von U-Musik und Pop.



## **2. Ein Drei-Ebenen-Modell der Legitimität von Kunst und Kultur**

Woher beziehen Medien ihre Anerkennung? Weshalb ist es für das Alltagsverständnis klar, dass Marc Rothko legitime Kunst ist und Graffiti nicht – jenseits der Frage, weshalb zwischen dem einen und dem anderen überhaupt diskursiv geschieden wird? Warum ist Beethoven anerkannter Bestandteil der legitimen Kultur und die Wildecker Herzbuben nicht?

Legitimität wurde in dieser Arbeit bis hierhin als gesellschaftliche Anerkennung von Kunst und Kultur begriffen. Diese Anerkennung ist gleichbedeutend mit der Vergabe eines wertenden Prädikates, und die Legitimität von Kunst und Kultur verweist auf eine Hierarchie des Inventars kultureller Güter einer Gesellschaft. Diese Hierarchie muss als Kontinuum gedacht werden, das sich zwischen zwei Polen entspannt, die jeweils Werturteile repräsentieren. Die Bezeichnungen für diese Wertungen, die Prädikate, können auf unterschiedliche Namen hören. Anerkannt/nicht-anerkannt, hoch/tief, oben/un-ten, gut/schlecht; immer verbindet sich eine Aussage über die Qualität mit ihnen. Die Frage nach dem Oben und Unten impliziert die Frage, wie und wer festlegt, was als Kunst anzusehen ist. Denn „Kunst“ oder „nicht-Kunst“ operationalisiert nur als ein anderes Prädikat die Hierarchie der Kulturgüter: Nicht „gut“ und „schlecht“ oder „legitim“ und „nicht-legitim“ sind die Kriterien nach denen geschieden wird, sondern „Kunst“ und „nicht-Kunst“. Das Etikett „Kunst“ drückt dabei nichts anderes aus als ein Qualitätsmerkmal gegenüber ästhetischen Objekten. Eine genauere Vorstellung darüber, wie Kunst und Kultur legitimiert werden, lässt den Status eines Mediums oder eines ästhetischen Objektes leichter erkennbar werden, wie sich aus einem Wissen um die Dynamik auch Strategien zur Legitimierung ableiten lassen würden.

Für die gesellschaftliche Anerkennung von künstlerischen Medien, ihre Aufnahme in den Kanon legitimer Kunst, finden sich unterschiedliche Ansätze, die darauf verweisen, dass sich Legitimität auf drei Ebenen herstellen lässt. Diese drei Ebenen werden, mit Bezug auf einige sie prägende Ansätze, kurz dargestellt, bevor ihre Verworkbenheit herausgearbeitet wird. Zuletzt wird die Stellung der Repräsentationsanalyse der Zeit als Bestandteil einer Analyse der Legitimität von U-Musik deutlich werden. Die drei Ebenen, auf denen sich die Legitimität von Kunst und Kultur und damit auch ein Prozess ihrer Veränderung beschreiben lässt, sind Masse, Klasse und Diskurs.

### **2.1. Masse**

Die Masse ist ein quantitatives Moment, das sich auf die Anzahl, die Menge kultureller Güter und Ereignisse bezieht. Es macht, so die mit dieser Ebene verbundene Aussage, einen Unterschied, in welchem Umfang ein bestimmtes, diskursiv von anderen unterschiedenes ästhetisches Artefakt in der Sphäre kultureller Elemente und Praktiken, im kulturellen Inventar einer Gesellschaft vorkommt. Quantität (die Masse

des Vorkommens), so der Tenor dieser Ebene der Legitimität, schlägt in Qualität (Anerkennung) um. Es ist diese Ebene der Masse, die bspw. die Augenscheinlichkeit des Aufstieges von populärer Kultur begründet. Populäre Kultur prägt die Welt ästhetischer Produktion, ist nicht zu übersehen und nicht zu überhören. Der Modus, über den die Masse zur Legitimität von Kunst und Kultur beiträgt, ist die normative Kraft des Faktischen.

Im ursprünglichen Sinne bezog sich dieser Zusammenhang auf die Durchsetzung rechtlicher Normen durch faktische Anerkennung und Befolgung.<sup>28</sup> In Bezug auf Kunst und Kultur wird hier unter Norm die Anerkennung und gesellschaftliche Achtung von künstlerischen Artefakten, ihre Legitimität angesehen, die sich durch das Faktum des Auftretens durchsetzt. Dabei ist es nicht möglich, einen Punkt zu benennen, ab „wieviel“ Faktum sich eine normative Wirkung einstellt. Es ist wichtig zu betonen, dass eine vollständige Legitimität von Kunst und Kultur wohl nie allein auf der Grundlage der normativen Kraft des Faktischen möglich ist. Für den Grad der Anerkennung einer Kunst macht es allerdings einen Unterschied, ob im Symbolhaushalt einer Gesellschaft ein kulturelles Element gar nicht, nur wenig oder massenhaft auftritt – das wird mit dieser Ebene ausgedrückt.

Die Dynamik der normativen Kraft des Faktischen als Legitimitätsmodus für Kunst und Kultur kann beispielhaft an Kaspar Maases Darstellung der Geschichte der Massenkultur dargestellt werden. Maase hat die Entstehung und Durchsetzung von populärer Kultur als Massenkultur sehr detailliert in seinem Buch *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur von 1850 bis 1970* beschrieben. Der Aufstieg der Massenkultur, den er bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts als rein quantitativen Prozess beschreibt, zielte seiner Auffassung nach auf die soziale Anerkennung,<sup>29</sup> also Legitimität von Massenkultur. Für die sich anschließenden 20 Jahren seines Referenzzeitraumes nimmt Maase einen sozialstrukturellen Aspekt als Legitimitätsfaktor hinzu. Massenkultur, die er synonym mit populärer Kultur gebraucht, umfasst für ihn Film, Radio, Unterhaltungsmusik, leichte Lektüre, Schausport, Vergnügungsgewerbe.<sup>30</sup> Diese kulturellen Elemente sind für ihn allesamt Künste, die diesen Status daraus erhalten, dass sie den alltäglichen Lebenszusammenhängen enthoben sind, auf Vergnügung und Unterhaltung abzielen. Als gesellschaftlicher Tatbestand sind sie damit der Kunst und Kultur zugeordnet und wurden von Nutzern wie Verächtern als solche wahrgenommen.

Maase beschreibt dieses Anwachsen der Massenkultur sehr emphatisch und verbindet damit implizit die Vorstellung einer wachsenden Anerkennung, ohne dabei einen Zusammenhang explizit herzustellen. Er zeichnet das Bild einer sich immer weiter verbreitenden kulturellen Praxis, die schließlich von einer Mehrheit der Gesellschaft geteilt wird; einer Mehrheit, die zuvor keine derart homogene Repräsentation ihrer ästhetischen Bedürfnisse kannte.

Durch die Einbeziehung in den Warenmarkt der Kultur konnte sich die populäre Kultur zur Massenkultur erweitern,

---

<sup>28</sup> Vgl. Jellinek, G.: Allgemeine Staatslehre. Darmstadt 1959.

<sup>29</sup> Vgl. Maase, K.: Vergnügen ..., S. 235.

<sup>30</sup> Vgl. Maase, K.: Vergnügen ..., S. 233.

„ (...) ein kultureller Massenmarkt bildete sich heraus, beliefert von spezialisierten Unternehmen, die sich an den Wünschen der großen Mehrheit orientierten, genauer: An den unterschiedlichen Vorlieben all jener Minderheiten, aus denen sich die Mehrheit derer zusammensetzte, die keinen Gebrauch von der Hochkultur machten“<sup>31</sup>.

Immer mehr Menschen konsumierten etwas, das sich ähnelte, dem gleichen ästhetischen Bedürfnis entsprang. Dieser Konsum verlief nicht privat, sondern hatte vor allem eine öffentliche Seite. Und diese Wahrnehmbarkeit eines sich vereinheitlichenden ästhetischen Zugangs zur Welt, wie er sich in den proletarischen Schichten der boomenden Städte entwickelte, muss – über Maase hinausgehend – als entscheidend für die normative Wirkung des Faktums Massenkultur angesehen werden.

Bis zur Einführung von Radio, Tonträgersystemen und Fernsehen, vollzog sich die Befriedigung der ästhetischen Bedürfnisse an öffentlichen Orten, trug damit zur Selbstverständigung der Teilhabenden bei und wurde zu einem prägenden Bestandteil der Städte. Den repräsentativen Opernbauten setzte die Massenkultur ein Netz von Orten – Kneipen, Dance Halls, Jahrmärkte – ihrer alltäglichen Praxis gegenüber. Wahrnehmbar wurde die Massenkultur auch in Form von Ankündigungen wie Plakaten und Anzeigen in Zeitungen. Für die normierende Wirkung hatte diese öffentliche Teilhabe zunächst größere Bedeutung als die private. Doch auch der private Kunstgenuss hatte mittelbar öffentliche Auswirkungen: Die sich herausbildende Kulturindustrie musste ihre Produkte wieder an die Frau und den Mann bringen und konnte dies wiederum nur durch öffentliche Kommunikation tun. Durch diese Werbemaßnahmen veröffentlichte sich schließlich auch der private Konsum.

Über den Weg der öffentlichen Wahrnehmbarkeit wurde die Massenkultur als ästhetisches Ereignis erkennbar und setzte sich als Norm ästhetischer Bedürfnisse einer gesellschaftlichen Mehrheit durch. Es war, so Maase, den Vertretern der Hochkultur nicht möglich, dieses neue Element im kulturellen Inventar der Gesellschaft zu sanktionieren, ihm etwas entgegenzusetzen, es zu verbieten.

„Der Versuch, populäre Kultur in den Rahmen fürsorglicher ‚Volkserholung‘ und kontrollierter kommerzieller Unterhaltung einzuhegen, scheiterte an der explosionsartigen Ausbreitung der modernen Massenkünste. Mit dem wachsenden Unterschichtspublikum vor allem in den Städten, mit seiner Kaufkraft und seinen Interessen wurde das Angebot größer und vielfältiger; der Markt war praktisch nicht zu reglementieren.“<sup>32</sup>

Massenkultur wurde, so Maase, nicht zuletzt durch ihre Quantität zu (einer) Norm von Kultur.

Der Punkt des Umschlagens von Quantität in Qualität, wie er sich mit dem Bild von der normativen Kraft des Faktischen als Modus zur Legitimierung von Kunst und Kultur verbindet, muss weiterhin diffus bleiben, weil ein Maßstab für die Normbildung fehlt. Es bleibt unklar, ab wann und durch was sich eine kulturelle Praxis als Norm durchsetzt, woran dies erkennbar sein soll, was die Kriterien dieser Norm sein sollen. Und auch wenn sich Massenkultur als kultureller Tatbestand durchgesetzt hat, beantwortet dies noch nicht die Frage, wo diese ästhetischen Praxen in einem

---

<sup>31</sup> Maase, K.: Vergnügen ..., S. 17.

<sup>32</sup> Maase, K.: Vergnügen ..., S. 158.

hierarchisch geordneten kulturellen Inventar angesiedelt sind: Unten oder oben? Die unverkennbare Wirkung der Masse durch die normative Kraft des Faktischen bestand darin, Massenkultur überhaupt als Tatbestand in das kulturelle Inventar eingeführt zu haben und so einer Bewertung zugänglich zu machen. Massenkultur ist nun zuallererst einmal Kultur, sie erfüllt die „Norm“ eines kulturellen Guts, ist durch die normative Kraft des Faktischen Teil der Norm des kulturellen Inventars.

Hinsichtlich einer Positionierung in der Hierarchie der Kulturgüter ist die Auswirkung der normativen Kraft des Faktischen undeutlich. Wenn auch diffus, so bleibt dennoch die These, dass sich mit der Masse auch das Ansehen, die Geltung, die Legitimität ändern kann – nicht muss.

Für die Frage des Umschlagens von Quantität in Qualität mag es wichtig sein, wie die kulturelle Praxis von den an ihr Teilhabenden selbst angesehen wird, wo sie von ihnen in einem hierarchischen Verhältnis ästhetischer Objekte und Ereignisse angesiedelt wird. Werden die persönlichen kulturellen Bedürfnisse einer Mehrheit von ihr selbst als hochwertig eingeschätzt, verbindet sich Qualität zwingend mit Quantität, weil die Masse meint an Qualität teilzuhaben.

An diesem Punkt wird die Ebene Masse in Bezug auf ihre legitimierende Wirkung selbstreferentiell. Denn für die Frage, wo ein kulturelles Gut, in diesem Fall Massenkultur, im hierarchisch organisierten Inventar von Kunst und Kultur positioniert ist, soll ja die Quantität, die Masse, von Bedeutung sein. Die Teilhabenden nehmen die Massenkultur als legitime Kultur wahr, weil sie ein ästhetisches Bedürfnis repräsentiert, das von vielen geteilt wird. Massenkultur wird als legitim wahrgenommen, weil sie Massenkultur ist.

Dass Masse allein als Kriterium zur Herstellung von Legitimität nicht ausreicht, liegt maßgeblich an der Relevanz des Sprechortes, der im Rahmen der Ebene „Klasse“ herausgearbeitet werden wird.

Dennoch bleibt eine Selbstlegitimierung von Masse durch Masse denkbar. Für das Zustandekommen einer hohen Position kann es eine Rolle spielen, ob die individuelle kulturelle Praxis von vielen geteilt wird oder nicht. Wer sich mit vielen oder gar der Mehrheit eins weiß in seinem Geschmack, kann diesen als legitim erfahren, weil er als Norm erlebt wird.

Die Masse beeinflusst über den Weg der normativen Kraft des Faktischen das kulturelle Inventar, denn durch sie können zumindest neue Elemente hinzugefügt werden. Ihre qualifizierende Funktion hingegen erscheint zwar möglich, aber nicht zwingend.

## **2.2. Klasse**

Für die Anerkennung und damit die Legitimität von Kunst und Kultur ist es, so die Annahme auf dieser Ebene, nicht unwesentlich, wer, in Hinblick auf die soziale Stellung, an welcher Kunst und Kultur teilhat. Für den Zusammenhang zwischen Klasse und Geschmack als Ausdruck der Teilhabe an einer bestimmten Sphäre der Kultur ist Bourdieus Herangehen in *Die feinen Unterschiede* nach wie vor maßgebend. Er

zeigt die Verwobenheit des Geschmacks in den Reproduktionszusammenhang der gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse, indem er Geschmack sowohl als Ausdruck von Legitimität als auch als Legitimitätsinstanz der sozialen Lage beschreibt. Das kulturelle Set der Klassenlage geht seinen AgentInnen dabei mit dem Habitus sprichwörtlich in Fleisch und Blut über.

„Der Habitus erscheint damit als System von durch objektive Bedingungen strukturierten und diese wiederum strukturierenden kollektiv geteilten subjektiven Dispositionen, d.h. als ein klassenspezifisches kulturelles System, das mit anderen Systemen seiner Umwelt: Dem politischen und ökonomischen System, interagiert, wobei jedoch diese Interaktion – und dies ist die Pointe Bourdieus – zu einer wechselseitigen Verstärkung und Stabilisierung von objektiven (durch die Verteilungsstrukturen gegebenen) sozialen Strukturen und von Formen einer klassenspezifischen sozialen Identität (Habitus) tendiert.“<sup>33</sup>

Der legitime Geschmack ist für Bourdieu in der Beschreibung des Reproduktionszusammenhangs gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse auf der Ebene der Kultur ein zentraler Begriff. Legitime Kultur und legitime Kunst, deren Teilhabe Ausdruck des legitimen Geschmacks ist, sind Referenzpunkte, sie repräsentieren das „oben“ in der Hierarchie des kulturellen Inventars, wie sie gleichzeitig durch den Reproduktionsprozess das gesellschaftliche Oben legitimieren. Als solchen Bezugspunkt braucht er sie, in der Beschreibung der bestehenden Dynamik zwischen Geschmack und Sozialstruktur.

Gabriele Klein bezeichnet Bourdieus Ansatz als konservierend, weil er legitime Kultur gegen einen Bruch ihrer Funktionsweise als Legitimitätsinstanz immunisiert.<sup>34</sup> Dieser Gedanke des konservierenden und statischen trifft vor allem auf einen anderen Aspekt zu: Bourdieu beschreibt kaum Wandlungsprozesse im kulturellen Inventar, durch die der Aspekt der Herstellung kultureller und künstlerischer Legitimität sichtbar würde. Die Frage aber, wo die Legitimität von Kunst herrührt, wie der Kanon legitimer Ästhetiken zustande kommt, bleibt weitestgehend unbeantwortet. Sein Verständnis legitimer Kultur wirkt, mit ihrer Doppelfunktion als Ausdruck und Instanz zur Legitimierung des gesellschaftlichen Oben, hermetisch.

Dabei geht er selbst auf Wandlungsprozesse ein, wenn er die Fotografie, den intellektuellen Chanson und Jazz als Künste bezeichnet, die zur Legitimierung anstehen.<sup>35</sup> Darüber jedoch, wie diese Künste in den Kanon legitimer Kultur Eingang finden, schweigt er sich aus; wie auch darüber, welche Konsequenzen es für den Reproduktion von Herrschaft hat, wenn Künste, die ursprünglich einen anderen sozialen Ort codierten, in den Rang legitimer Kultur aufrücken.

Bourdieu verdeutlicht durch seine empirische Untersuchung den Kanon legitimer Kultur, erklärt jedoch nicht sein Zustandekommen. Die Welt hierarchisch organisierter Kulturobjekte ist sein Ansatzpunkt, ohne dass diese Hierarchie seiner persönlichen Einstellung und Wertschätzung entsprechen muss. Aber seine Analyse wird

---

<sup>33</sup> Miller, M.: Systematisch verzerrte Legitimationsdiskurse. In: Eder, K.: Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Frankfurt (M) 1989, S. 191-220, S. 200.

<sup>34</sup> Vgl. Klein, G.: Grenzen kultureller Legitimität. Zum Crossover von Kunst und Pop. in: Geuen, H. / Rappe, M. (Hg.): Pop & Mythos. pop-kultur – pop-ästhetik – pop-musik. Schliengen 2001, S. 53-64, S. 58.

<sup>35</sup> Vgl. Bourdieu, P.: Unterschiede ..., S. 153.

erst dadurch scharfsinnig, dass er, mit Bezug auf die gültige Hierarchie der Kulturgüter, bspw. *Die Kunst der Fuge* zum Kanon legitimer Kultur zählen kann, denn er muss sie so nicht erst als legitim herleiten. Es hilft nicht weiter, dass Bourdieu mit dem *reinen* und dem *barbarischen Geschmack* zwei unterschiedliche Rezeptionsmodi vorstellt. Der *reine Geschmack* repräsentiert den Gedanken der idealistischen Ästhetik mit ihrem Paradigma der Autonomie und mit einer kontemplativen Haltung des Detachement gegenüber der Kunst. Der *barbarische Geschmack* entspringt dem Reich der Notwendigkeiten, sucht in jeder künstlerischen Äußerung eine explizite Funktion. Diese Unterscheidung ist zwar für die Kanonisierung legitimer Kunst (!)<sup>36</sup> wichtig. Doch ist die Kanonisierung keine Begründung für die Legitimität: Warum Kunst, die dem reinen Geschmack entspricht, legitim ist, wird durch diese Einteilung nicht erklärt.

Die Legitimität ergibt sich bei Bourdieu vielmehr aus einem Umkehrschluss: Die *Kunst der Fuge* repräsentiert die legitime Kultur, weil sie zum Geschmackskosmos derjenigen gehört, die neben einem hohen kulturellen Kapital, für das die *Kunst der Fuge* steht, auch über hohes Bildungskapital und hohes ökonomisches Kapital verfügen. Der Umkehrschluss heißt: Legitime Kultur ist das, was das geschmackliche Gusto des sozialstrukturellen Oben trifft. Hierdurch wird Bourdieu zum Anwalt dieser Ebene des Legitimitätsmodells, der sozialstrukturellen Legitimität.

Wandlungsprozesse legitimer Kultur stehen für ihn nicht im Zentrum der Untersuchung, ihm geht es um die Beschreibung des Zusammenhangs von Klassenzugehörigkeit und Geschmack.

Trotz des Fokus, der die Deskription eines bestehenden Reproduktionsverhältnisses von Macht, nicht die Wandlungsprozesse legitimer Kunst und Kultur, in das Zentrum des Interesses stellt, hat der oben hergeleitete Umkehrschluss einen erheblichen Erklärwert für den Legitimitätsstatus von Kunst und Kultur. Um dies zu verdeutlichen, muss Bourdieus hermetischer Kreislauf aus Ausdruck und Instanz von Legitimität durchbrochen werden, um so etwas wie einen ursprünglichen oder initialen Prozess der Bindung von Kultur an Klasse beschreiben zu können. Vorzustellen ist eine Situation mit einer gegebenen Sozialstruktur, die sich aus dem Spiel von ökonomischem, kulturellem und Bildungskapital ergibt und in dessen Inventar kultureller Güter ein neues künstlerisches Element hinzutritt, eines das aufgrund seiner Beschaffenheit nicht in der Tradition einer bestehenden Ästhetik zu wahrzunehmen ist, das sich nicht „aus sich heraus“ in der Dichotomie von *barbarischem* und *reinem Geschmack* verortet, ein Objekt, ein Medium auf das kein bislang gültiger Code anwendbar ist. Eine Situation, wie sie bspw. mit der Erfindung des Films vergleichbar ist. In der Situation einer initialen Codierung ist es entscheidend, wer öffentlich als Teilhaber dieses neuen kulturellen Gutes erkannt wird. Wem es gelingt, sich diesem kulturellen Element als Nutzer einzuschreiben, bestimmt fortan über die Stellung dieses Gutes im kulturellen Inventar. Der soziale Rang der Teilhabenden geht auf die kulturellen Produkte über, die hierdurch ihren Status als Platzanweiser erhalten.

---

<sup>36</sup> Bourdieu verwendet sowohl den Begriff legitime Kunst als auch legitime Kultur. Kultur ist für ihn der umfassendere Begriff, der neben künstlerischen Gütern auch alltagspraktische Elemente wie Einrichtung, Kleidung und Sport umfasst. Unter Kunst fasst er die Medien Musik, Literatur, Theater und bildende Kunst.

Die Codierung, die Bedeutung dieses neuen kulturellen Elementes als Sprache zweiter Ordnung im Prozess der Distinktion wird bestimmt vom Sprechort der an ihr Teilhabenden. Ihr Ansehen geht auf die Kultur über, weil sie mit ihrem sozialen Ort assoziiert wird. Bourdieu gibt selbst einen Hinweis, wie diese initiale Bindung zustande kommen kann, wenn er schreibt:

„Der Wert der Entscheidung richtet sich immer nach dem Wert derer, die sie treffen.“<sup>37</sup>

Ist das neue Element inventarisiert, greifen umgehend die Reproduktionszusammenhänge, die Bourdieu beschreibt, und für die Schule und Familie als Instanzen der Herausbildung des Habitus von besonderer Bedeutung sind. Der Kanon legitimer Kultur wird demnach vor allem über die häusliche Sozialisation weitergegeben, die eine Leichtigkeit und Sicherheit im legitimen Geschmack herstellt, so Bourdieu, die durch schulisch hergestellte Kanonkenntnisse nicht erreicht werden kann. Durch die Teilhabe der herrschenden Klassen an der legitimen Kultur wird diese als legitime Kultur erkennbar, deren Kanon an den Nachwuchs weitergeben wird.

Diese Ebene der sozialstrukturellen Legitimität wird auch von Maase angesprochen. Nach der Beschreibung der Quantität, sieht Maase in einer zweiten Phase, ab Ende der 50er Jahre, die Klasse als Legitimierungsinstanz. Das von ihm vorgegebene Ziel der sozialen Anerkennung von Massenkultur wird erst durch die von ihm mit Bezug auf Raymond Williams gemachte Feststellung der Existenz einer Gemeinkultur plausibel darstellbar.<sup>38</sup> Kennzeichen dieser Gemeinkultur sei, so Maase, ein kulturelles Setting, das zwar nicht alle Individuen einer Gesellschaft einschliesse, aber den größten Teil und dabei auch Teile der Bildungsschichten integriere. Der Status der sozialen Anerkennung wird in der Darstellung Maases durch die Änderung in der sozialstrukturellen Zusammensetzung der Teilhabenden erst richtig glaubhaft. Dem Aufstieg der Massenkultur im Sinne sozialer Anerkennung, so lässt sich Maases Text zusammenfassen, wurde durch die quantitative Ausdehnung der Boden bereitet. Ohne die Ausdehnung des Kreises der Teilhabenden auf das sozialstrukturelle Oben hätte jener nicht vollzogen werden können.

Maases Beispiel der Massenkultur zeigt, dass auf der Ebene „Klasse“ ein Wandel legitimer Kultur beschrieben werden kann, der sich in einer Verschiebung des Geschmacks des sozialstrukturellen Oben zeigt. Etabliert sich, um nochmals Bourdieus Beispiele der zur Legitimierung anstehenden Künste aufzunehmen, Jazz im Geschmackskosmos der herrschenden Klasse, geht der Sprechort der Teilhabenden auf diesen ästhetischen Zugang zur Welt über und Jazz wird in den Kanon der legitimen Kultur aufgenommen. So wie ein Auf- ist auch ein Abstieg in der Hierarchie über die Veränderung in der Teilhabe des gesellschaftlichen Oben vorstellbar: Wird eine Kunst von der sozialstrukturellen Elite verschmäht und niederen Schichten „überlassen“, kommt es zu einer Umcodierung dieser Kunst, die fortan nicht mehr zum Kanon der legitimen Kultur gehört.

Während die legitimierende Wirkung der Ebene „Masse“ noch recht vage blieb, ist auf der Ebene „Klasse“ ein legitimierender Impact klar zu erkennen.

---

<sup>37</sup> Bourdieu, P.: Unterschiede ..., S. 160.

<sup>38</sup> Maase, K.: Vergnügen ..., S. 237.

## 2.3. Diskurs

Die Ebene des Diskurses als Legitimierungsinstanz von Kunst und Kultur hat in dem hier zur Diskussion stehenden Drei-Ebenen-Modell eine Doppelfunktion. Einerseits ist sie diejenige Ebene, auf der sich Masse und Klasse erst „materialisieren“ können. Ihre Wirkung können Kräfte, die auf den Ebenen Masse und Klasse ausgeübt wurden, nur diskursiv entfalten; sie sind auf die Ebene Diskurs angewiesen. Masse und Klasse sind, so die umgekehrte Sichtweise, zugleich den Diskurs strukturierende Elemente.

Der Diskurs legitimiert Kunst und Kultur jedoch auch ohne auf die beiden anderen Ebenen zurückgreifen zu müssen. Die diskursive Ebene ist nicht nur die Plattform für die Ebenen Masse und Klasse, sondern sie besitzt darüber hinaus eine eigenständige legitimierende Kraft.

An welcher Stelle im hierarchisch strukturierten Inventar einer Gesellschaft künstlerische Objekte angesiedelt werden, ist das Ergebnis einer steten Auseinandersetzung. Das Kontinuum dieser vertikalen Skala endet oben mit dem Begriff „legitim“ und unten mit der Titulierung „nicht-legitim“.

Die Inhalte der diskursiven Ebene hat Rainer Diaz-Bone anschaulich zusammengefasst:

„Damit (diskursive Kulturproduktion, s.n.) ist die diskursive Praxis gemeint, die das Genrewissen hervorbringt. In diesem Genrewissen geht es virulent um die Thematisierungen und Problematisierungen, wie diejenigen, was der nichtprofane Wert der Kultur ist, auf welche Art und Weise sie angemessen hergestellt (aufgeführt, ausgestellt, geschrieben usw.) werden soll, welche außergewöhnlichen Erfahrungen (wie Vergnügen, Erfüllung, Spiritualität, Flucht vor dem Alltag, Erlangung eines höherwertigen Zustandes etc.) sie wem verspricht und wie sie angemessen erlebt und rezipiert werden kann, welche Anforderungen sie an die Lebensführung derjenigen stellt, die diese Erfahrungen machen können sollen, und welche Gefahren sie birgt, wer sich legitim zu den Objekten und Praktiken äußern darf (also welche ‚Sprecherpositionen‘ möglich sind), welche Voraussetzungen die Hersteller erfüllen sollen, wie die Kultur angemessen vermarktet, vertrieben und aufbewahrt, gespeichert werden soll, und viele andere.“<sup>39</sup>

Im Diskurs entscheidet sich, wer sich zu Kunst äußern darf und was über Kunst gesagt werden kann, hier zeigt sich das gesellschaftlich gültige Wissen über Kunst. Das Kontinuum von legitim und nicht-legitim wird durch diese Auseinandersetzung um Kunst hergestellt.

In einem Beitrag zur Fotografie sieht Bourdieu noch das Monopol zur Herstellung kultureller Legitimität auf der Seite der Universitätsprofessoren.<sup>40</sup> Er begreift Legitimität an dieser Stelle, als allein durch den Spezialdiskurs herstellbar, benennt keine weiteren Elemente, die in diesem Prozess wirksam würden. Diese Vorstellung eines Monopols, die sich in *Die feinen Unterschiede* nicht mehr findet, greift sicherlich zu

---

<sup>39</sup> Diaz-Bone, R.: Diskursanalyse ..., S. 134.

<sup>40</sup> Vgl.: Bourdieu, P.: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Bourdieu, P. et al: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt (Main) 1981, S. 108.



kurz. Die eindimensional Betrachtung übersieht die Wirksamkeit des Interdiskurses und negiert Elemente, die sich jenseits sprachlicher Äußerungen befinden, aber dennoch an der diskursiven Legitimität von Kunst mitwirken.

Denn der Diskursbegriff darf nicht auf das Reden über Kunst und Kultur eingeschränkt werden. Er geht auch über das hinaus, was Jäger in Anlehnung an Foucault unter dem Dispositiv zusammengefasst hat. Der Diskurs, der die Legitimität von Kunst und Kultur herstellt, muss als das gedacht werden, was Peter Bürger in Bezug auf den Kunstbegriff als Institution bezeichnet hat.

„Mit dem Begriff Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.“<sup>41</sup>

Dieser Diskursbegriff umfasst neben allen sprachlichen Äußerungen zur Kunst, wie im Dispositiv, auch die Kunst selbst, als Materialisierung der nicht-diskursiven Praxis. Erweitert und noch über das Dispositiv hinausgehend, insbesondere um die Orte, an denen Kunst stattfindet, die wesentlicher Bestandteil des von Bürger angesprochenen Apparates sind.

Als Diskursdimensionen lassen sich nunmehr Interdiskurs, Spezialdiskurs, nicht-diskursive Materialisierungen und Orte benennen.

Orte sind nicht nur als Rahmen für den Diskurs vorzustellen, die das Setting für die Aufführung und Ausstellung der nicht-diskursiven Materialisierungen als Galerien, Museen, Opernhäuser, Kulturzentren, Clubs herstellen. In einem selbstreferentiellen Kreislauf werden diese Orte durch die in ihnen Platz findenden Künste zu einer Sprache zweiter Ordnung. Sie selbst werden zu Repräsentanten „ihrer“ Kunst und legitimieren dadurch ihrerseits das, was in ihnen vor sich geht, als diejenige Kunst, für die sie stehen. Wie die Klasse, so sind auch die Orte Ausdruck und Instanz von Legitimität gleichermaßen. Auf die Frage „Wer spricht?“ geben die Orte eine eindeutige Antwort: Oper und Club, Landestheater und Off-Theater haben unterschiedliche Sprechorte, die das, was in ihnen Platz findet, entsprechend in der Hierarchie der Kulturgüter positionieren.

Wichtig ist dieses Verständnis von Orten als Teil diskursiver Legitimität für den Blick auf die Verschiebungen im Kanon legitimer Kunst. Denn vermeintliche Fehlallokationen können bspw. zu einer Aufwertung von künstlerischen Ereignissen führen und als solche gemeint sein; und darin drückt sich die Macht der Orte aus: Eine Graffiti-Ausstellung in der Frankfurter Schirn wertet diesen ästhetischen Zugang zur Welt (zumindest die an diesem Ort dargestellten Stücke und für den Zeitraum der Ausstellung) auf, weil dieser Ort als Repräsentant legitimer Kunst erkannt und anerkannt wird.

Die Orte der Kunst sind oft Gesamtkunstwerke, geben auch architektonisch und durch das Interieur zu erkennen, für welchen Gebrauch sie gemacht wurden, welche Kultur in ihnen und mit ihnen repräsentiert wird. Zugleich färbt dieses Ambiente auf

---

<sup>41</sup> Bürger, P.: Eine Theorie der Avantgarde. Frankfurt (Main) 1974, S. 28 f.

Zum Begriff des Apparates in der Definition von Kunst vgl.: Amann, A.: Kunst zwischen Einmaligkeit und Massenware. In: Lipp, W. (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin 1992, S. 429-442, S. 431.

die dort zu findenden ästhetischen Objekte ab, werden sie in den Code dieser Kultur einbezogen.

Die nicht-diskursiven Materialisierungen, die Künste selbst, gehören mit zur Ebene der diskursiven Legitimität von Kunst, weil sie Anlass für eine sprachlich verfasste Auseinandersetzung um Kunst sind und Orte zu Repräsentanten kultureller Szenen machen.

Die ästhetischen Attacken auf das geltende Verständnis von Kunst im Medium der bildenden Kunst sind beredte (sic! s.n.) Zeugen der diskursiven Verfasstheit der nicht-diskursiven Materialisationen. Dada, Neo-Dada und Pop-Art waren Angriffe auf das hochkulturelle Verständnis von (bildender) Kunst. Der Angriff wurde in der Sprache der Ästhetik vorgetragen, mit Objekten, die dem Paradigma von Autonomie, der Losgelöstheit von Gesellschaft, widersprachen, die das Alltägliche Einzug halten ließen in die geheiligten Hallen der reinen Form. Diese ästhetischen Attacken waren diskursive Ereignisse, deren künstlerische Provokation sprachlich, im „Klartext“, weitergeführt wurden und die im Medium der bildenden Kunst für die große Ungewissheit, was überhaupt noch Kunst sein soll, mitverantwortlich sind.

In diesem Zusammenhang zeigt sich, dass die Reproduktion legitimer Kunst nicht konfliktfrei und reibungslos verläuft. Wenn Demirovic festhält: „In Diskursen werden soziale Kämpfe um Bedeutungen und damit um das Verhältnis zur Welt ausgetragen“<sup>42</sup>, gilt dies auch für den Diskurs über Kunst, der die Hierarchie künstlerischer Artefakte festlegt. „Bedeutung“ heißt in diesem Fall „Wertigkeit von Kunst“, die Repräsentation eines gesellschaftlichen Unten oder Oben. Vor diesem Hintergrund wäre ein Anspruch von Massenkultur, legitime Kultur zu sein, der Anspruch eines gesellschaftlichen Unten auf gesellschaftliche Aufwertung, die sich im Ansehen ihrer ästhetischen Bedürfnisse äußert. Allerdings wird die bestehende Hierarchie der Kulturgüter auch von denjenigen anerkannt, deren Geschmack das untere Ende dieses Kontinuums bildet, denn dies schafft Schulbildung allemal: Die Kenntnis über eine Hierarchie, in der populäre Kultur unten rangiert.

Für die Auseinandersetzung auf der Ebene der diskursiven Legitimität sind Masse und Klasse strukturierende Elemente. Zunächst geht es um die Verbindung von Quantität und Diskurs, ob, wie und wann das mengenmäßige Auftreten von ästhetischen Ereignissen auf der Ebene des Diskurses wirkmächtig wird. Masse entfaltet ihre Kraft auf allen Ebenen des o.g. komplexen Begriffs von Diskurs, der nicht-diskursive Materialisationen ebenso einschließt wie Orte. Gleichzeitig ist Masse in allen Dimensionen des Diskurses für die Herstellung einer hegemonialen Diskursposition relevant. Masse ist nichts ohne den Diskurs, der ihr erst ein Gesicht verleiht. Und Masse ist, als nicht-diskursive Materialisation, als Menge von Kunst Diskurs. In Bezug auf Kunst besteht die Stärke der Masse in der Produktion von Wahrnehmbarkeit; Masse bedeutete Prägung und Dominanz durch quantitatives Marginalisieren anderer ästhetischer Äußerungen. „Viel nützt viel“ gilt dabei für alle Dimensionen des Diskurses; für eine hegemoniale Stellung ist Masse, verstanden als Menge von konsistenten diskursiven Einlassungen zu einem Thema, in jeder Dimension ein Faktor, der zur Diskurshegemonie führen kann.

---

<sup>42</sup> Demirovic, A.: Ideologie, Diskurs und Hegemonie. In: Zeitschrift für Semiotik. Bd. 10, Heft 1-2. Tübingen 1988, S. 63-74, S. 67.

Die Vorstellung mehrerer Diskursdimensionen, wie sie hier entwickelt wurde, wirft die Frage auf, ob alle Dimensionen (Interdiskurs, Spezialdiskurs, nicht-diskursive Materialisationen, Orte) hinsichtlich der Legitimität von Kunst den gleichen Impact haben.

Interdiskurs und Spezialdiskurs stellen dabei die entscheidenden Dimensionen dar, weil in ihnen sprachlich und umfassend argumentiert werden kann. Vor dem Hintergrund einer bestehenden Sprachorientierung muss für die Herstellung gesellschaftlich gültigen Wissens generell eine sprachlich verfasste Form der Auseinandersetzung als maßgebend angenommen werden.

Eine Konkurrenzsituation differenter Inhalte auf unterschiedlichen Diskursdimensionen stellte die Position der Massenkultur in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts dar. In Bezug auf die nicht-diskursiven Materialisierungen und die Orte war sie, so die Schilderung von Kaspar Maase, hegemonial, nahm jedoch im Interdiskurs des Feuilletons kaum noch eine erkennbare Position ein und kam im Spezialdiskurs als positiv konnotierter ästhetischer Zugang zur Welt nicht vor.

Klasse macht die nicht-diskursiven Materialisierungen zu einer Sprache zweiter Ordnung, in der die Kulturgüter als Repräsentanten von Klassenlagen erkennbar werden. Schon auf diese Weise greift die Klasse in den Diskurs ein, weil die Bedeutung nicht mehr im Diskurs, sondern durch den Sprechort, den sozialstrukturellen Standort festgelegt wird.

Als zentral muss das Moment der Sprechorte insbesondere in der Dimension des Interdiskurses angesehen werden. „Wer spricht“ ist hier von entscheidender Bedeutung. Die gesellschaftliche Stellung der Sprechenden stattet sie in dieser Dimension mit unterschiedlicher Macht aus. Es macht einen Unterschied, ob sich Klaus Esser als Manager und Angela Merkel als Politikerin in einem Beitrag des Feuilletons dazu bekennen, eine *Wir sind Helden* CD im Regal stehen zu haben, oder ob dies der Fußballer Mehmet Scholl täte: Der Sprechort unterscheidet sich durch mangelndes Bildungskapital auf Seiten des Fußballers. Zudem ist Scholl ob seiner Profession ein Repräsentant der Populärkultur. Seine Aussage wäre ein Ausdruck von Autolegitimierung oder Selbstverständigung dieser Kultur, während der Glanz der Klasse im Falle Esser und Merkel als Legitimitätsgewinn des Pop zu verbuchen wäre.

Das Modell stellt sich als ein Geflecht von Verbindungen zwischen den drei Ebenen dar, das jedoch mit dem Diskurs ein Zentrum hat. Festzuhalten ist, dass nicht zwischen allen Ebenen Verbindungen herausgearbeitet werden können. Klasse und Masse beziehen sich zwar beide auf den Diskurs, während eine Verschränkung untereinander nicht erkennbar ist. Masse ist von allen drei Ebenen wohl diejenige mit dem geringsten legitimatorischen Impact. Sie kann zwar den gesellschaftlichen Tatbestand eines neuen ästhetischen Zugangs zur Welt herbeiführen und so das kulturelle Inventar erweitern. Aber die Würdigung als anerkanntes Kulturgut, als anerkannter Zugang zur Welt, als gültige Ästhetik vollzieht sich vor allem auf den Ebenen Klasse und Diskurs.

Die drei Ebenen sind Instanzen zur Legitimierung und können gleichzeitig als Ausdruck von Legitimität gelesen werden. Wenn AkademikerInnen um die Fünzig Pop

hören, zeigt das einerseits den legitimatorischen Status Quo von Pop an, wie Pop hierdurch gleichzeitig weiter legitimiert wird.

Das hier vorgestellte Drei-Ebenenmodell kultureller Legitimität macht es möglich, den Kanon legitimer Kultur als veränderbar zu denken. Veränderungen können durch das Entstehen eines neuen Massengeschmacks, eine Geschmacksverschiebung des gesellschaftlichen Oben oder durch ästhetische Attacken und den Diskurs herbeigeführt werden. Ein solches Verständnis von Legitimität kann widerspruchsfrei in die von Bourdieu beschriebene Reproduktionsdynamik reintegriert werden. Die anstehende Repräsentationsanalyse der Zeit ist dem Modell entsprechend als Instanz und Ausdruck diskursiver Legitimität von U-Musik/Pop im Interdiskurs zu identifizieren. Die Repräsentationsanalyse stellt keine vollständige Diskursanalyse dar, sondern bearbeitet einen sehr eingeschränkten Teil des Diskurses über Musik. Verallgemeinerbare Aussagen, wie sie als Hypothese zu einer möglichen Verschiebung in der gesellschaftlichen Anerkennung von U-Musik/Pop formuliert wurden, ergeben sich durch die Verbindung zur sozialstrukturellen Legitimität.

Die Diskussion der Aussagen aus der Repräsentationsanalyse wird sich an den Vorstellungen des Drei-Ebenen-Modells der Legitimität von Kunst und Kultur orientieren.

## **Exkurs: MusikSprache**

Während Musik im Dispositiv auf gesellschaftliches Wissen verweist, das durch eine Analyse seiner Bestandteile herausgearbeitet werden kann, bedeutet die Vorstellung von Musik als Sprache den Ersatz von gesprochener Sprache als Medium des Diskurses durch ein nicht-sprachliches Medium, die Musik. Musik wird in dieser Perspektive, in unterschiedlicher Deutlichkeit, zu einem Informationsträger in einem kommunikativen Prozess, der Erkenntnis vermittelt. Auf einige Aspekte dieser Auseinandersetzung wird an dieser Stelle kursorisch eingegangen.

Zunächst erscheint es ratsam, eine Unterscheidung zwischen Musik als Sprache erster und zweiter Ordnung vorzunehmen. In einem Verständnis von Musik als Sprache erster Ordnung wird Musik in ihrer Materialität als Medium zur Kommunikation, zur Informationsvermittlung oder als Mittel zur Erkenntnis diskutiert. Als Sprache zweiter Ordnung hingegen wird Musik durch ihren sozialen Gebrauch zu einem Repräsentanten gesellschaftlicher Beziehungen, schreibt sich in Musik die soziale Funktion für ihre NutzerInnen ein, wird sie zur Sprache, die über die Gesellschaft Auskunft gibt.

### **Musik als Sprache erster Ordnung**

Susanne K. Langer zeichnet die Diskussion, um den Sprachcharakter von Musik in der Sphäre der E-Musik sowohl auf Seiten der Komponisten der Klassik als auch der Musikwissenschaftler nach.<sup>43</sup> Auf der Seite derjenigen, für die Musik sprachli-

---

<sup>43</sup> Vgl. Langer, S. K.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, Ritus und in der Kunst. Frankfurt (Main) 1984

chen Charakter hatte, kann aus Langers umfangreicher Galerie stellvertretend Richard Strauss genannt werden. Sein Verständnis der Programmmusik reichte bis zu der Überzeugung, „Tafelsilber so komponieren zu können, daß der Hörer in der Lage sei, Messer und Gabel voneinander zu unterscheiden“<sup>44</sup>.

Auch Wolfgang Lipp sieht Musik selbst als Träger von Bedeutungen.

„Musik als Kulturtatbestand, ist zuvörderst als Phänomen zu begreifen, das ‚Bedeutungen‘ aufweist, dem ‚Sinn‘ zukommt und das ‚Zeichencharakter‘ hat; es geht – vom gegebenen internen Weisungsgefüge einmal abgesehen – über bloße Gegenständlichkeit prinzipiell hinaus, trägt dem, der Musik hört, Anmutungen, Wahrnehmungen oder Botschaften zu, die ‚Wert‘ für ihn haben, und erbringt Funktionen, sinnhafte Wirkungen, auch gegenüber Gruppen, Kollektiven und ganzen sozialen Welten. Daß man Musik mit ‚Sprache‘ einer Art Sprache wenigstens – verglichen hat, liegt insoweit auf der Hand.“<sup>45</sup>

Den Unterschied zur Schriftsprache, den Lipp erkennt, weshalb er Musik nur als „eine Art“ Sprache bezeichnet, benennt Kurt Blaukopf ganz konkret:

„Sie (die Musik, s.n.) kennt keine Lexeme und damit keine Syntax, die diese Einheiten z.B. zu Sätzen verknüpfte. Durch diese Besonderheit des musikalischen Zeichensystems können keine Aussagen gespeichert werden. Indem Musik nicht lexikalisiert ist – von einigen onomatopoetischen Floskeln abgesehen – ist sie als Zeichensystem nicht diskursiv, sondern ‚präsentativ‘<sup>46</sup>; das Erkennen verläuft analog zu der weitgehend intuitiven Wahrnehmung eines Bildes in seiner ‚Gestalt‘ und der ‚Vernachlässigung‘ der Einzelkomponenten.“<sup>47</sup>

Die Sprache der Musik wird in dieser Vorstellung abstrakter, entfernt sich von der Straußschen Vorstellung der Hörbarkeit des Bestecks. Das Fehlen eines regelgeleiteten Systems in der Musiksprache, wie es Lipp festhält, führt zwingend zu der konstatierten Unschärfe, weil eine klare Beziehung von Bedeutendem und Bedeuten fehlt. Diese Unschärfe schließlich ist für Hülst der Anlass für eine Unterscheidung zwischen Zeichen und Symbol.

„Als eine für unser Thema grundlegende Vermutung läßt sich nun formulieren, dass Symbole und Zeichen sich allein durch verschiedene Formen der Interpretation unterscheiden, dass sie also zwei Aspekte des allgemeinen semiotischen Geschehens herausstellen: Zeichen seinen relativ konstanten, standardisierten Teil und Symbole seinen relativ variablen, freien Teil. Zeichen und ihre Bedeutungen werden durch Konventionen (den Diskurs, in dem sie fungieren) abgesichert oder auch neu bestimmt, während Symbole den deutenden Rezipienten die Arbeit der Interpretation und die Verantwortlichkeit dafür aufbürden, sie sind Leerstellen, Variable, Joker deren Bedeutung nicht – und wenn doch, dann nur unter institutionellem Zwang oder nackter Gewalt – feststehend codiert werden kann. Symbole, symbolische Gesten oder symbolische Handlungen (Darstellungen) verweisen auf einen Hintersinn und damit auf etwas Unpräzises, etwas semiotisch Unfassbares, Ominöses, das vom Sprecher/Darsteller suggeriert, evoziert und vom Rezipienten erschlossen bzw. konstruiert werden muss. Kurz: Symbole fungieren als theatralische geistige Darstellungen und nicht als überprüfbare Mitteilungen.“<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Aldrich, R.: Musical Discourse. Zitiert nach Langer, S. K.: Philosophie ..., S. 218.

<sup>45</sup> Lipp, W.: Gesellschaft und Musik. Zur Einführung. In: Lipp, W. (Hg.): Gesellschaft ..., S. 9-19, S. 12.

<sup>46</sup> Langer, S. K.: Philosophie ..., S. 86ff.

<sup>47</sup> Blaukopf, K.: Musik im Wandel der Gesellschaft. Darmstadt 1996, S. 62.

<sup>48</sup> Hülst, D.: Symbol und soziologische Symboltheorie. Opladen 1999, S. 67.

In dieser Sicht auf symbolische Kommunikation ist sowohl die Frage nach einer Intention einer solchen Kommunikation hinfällig, weil es diese Eindeutigkeit nicht gibt. Ebenso sind alle Interpretatio-

Musik ist in diesem Verständnis, anders als Lipp es noch festhielt, kein Zeichen sondern ein Symbol. Die besondere Qualität symbolischer Mitteilungen, die ja dennoch Bedeutung haben, auch wenn diese nur durch einen interpretativen Zugang erfahren werden kann und zudem keine privilegierte Wahrheit kennt, sieht Hülst in der Möglichkeit, durch Symbole rational nicht fassbare Zusammenhänge auszu drücken.

„Symbole helfen, schwer faßbare Aspekte der Wirklichkeit und dazwischen bestehende Zusammenhänge zu verbildlichen; dann, wenn andere Hilfsmittel des rationalen Denkens unzureichend erscheinen, verhilft symbolische Kommunikation immer noch zu einer im weitesten Sinne fasslichen und reproduzierbaren Vorstellung.“<sup>49</sup>

Der Bereich, der rationalem Denken gegenübergestellt wird, als sein komplementäres Gegenstück erscheint, sind die Emotionen. Auf dieser Ebene schließlich sieht Langer die besonderen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik. Gefühle sind für sie die Ebene, auf der die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks in der symbolischen Kommunikation zum Tragen kommt.

„Weil die Formen des menschlichen Fühlens den musikalischen Formen viel kongruenter sind als denen der Sprache, kann die Musik die Natur der Gefühle in einer Weise detailliert und wahrhaftig offenbaren, der die Sprache nicht nahe kommt.“<sup>50</sup>

Musik ist in Langers Augen nicht nur ein „emotionales Reizmittel“<sup>51</sup> und nicht nur Anzeichen für Emotionen, leistet mehr, als nur emotive Erfahrungen zu veranschaulichen. In ihrem Ansatz wird Musik zu einem Signifikanten mit Emotionen als Signifikans.

„Wenn sie (die Musik, s.n.) einen emotionalen Inhalt hat, so ‚hat‘ sie ihn in demselben Sinne wie die Sprache ihren begrifflichen Inhalt – nämlich symbolisch.“<sup>52</sup>

Kritik wurde nicht nur in Bezug auf das Postulat eines privilegierten Ausdrucks von Emotionen durch Musik geübt. Auch der generellen Sicht auf Musik als „eine Art“ sprachliches System wurde und wird widersprochen. So positionierte sich bspw. der einflussreiche Musikkritiker Eduard Hanslick als ausgesprochener Konterpart zu Richard Strauss. Im Gegensatz zu Strauss sah er keine Ausdrucksfähigkeit von Musik, die der Sprache in irgendeiner Form ähnlich sei.<sup>53</sup> Auf Hanslick ging vielmehr die Vorstellung von Musik als „tönend bewegte Form“ zurück. In dieser Perspektive auf Musik ist sie allein Ausdruck musikalischer Ideen,<sup>54</sup> bewegt sich in einem eigenen materialästhetischen Kosmos, ohne Verbindung zu anderen Sphären menschlichen Daseins. Er vertrat damit am konsequentesten die Vorstellung der Autonomie

---

nen gleich richtig, weil die Mitteilung nicht überprüft werden kann, ihr keine Wahrhaftigkeit inne wohnt.

<sup>49</sup> Hülst, D.: Symbol ..., S. 351.

<sup>50</sup> Langer, S. K.: Philosophie ..., S. 231.

<sup>51</sup> Langer, S. K.: Philosophie ..., S. 215.

<sup>52</sup> Langer, S. K.: Philosophie ..., S. 215; vgl. auch: Gáspár-Ruppert, W.: Musik verstehen. Annäherungen an ein Problem. In: Lipp, W. (Hg.): Gesellschaft ..., S. 55-66, S. 61.

<sup>53</sup> Vgl. Langer, S. K.: Philosophie ..., S. 222.

<sup>54</sup> Vgl. Hanslick, E.: Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Wiesbaden 1989, S. 59.

als Paradigma der bürgerlichen und idealistischen Ästhetik. Und in diesem Zustand sieht sie auch Bourdieu noch:

„Die Musik ist die ‚reine‘ Kunst schlechthin – sie sagt nichts aus, und sie hat nichts zu sagen.“<sup>55</sup>

Alle Ansätze, die Musik in bestimmter Weise an eine nicht-sprachliche Erkenntnis binden, die ihr als Medium eine privilegierte Position in einem Kommunikationsprozess zuweisen, den (konventionelle) Sprache nicht einnehmen kann, wie die Vorstellung einer besonderen Ausdrucksfähigkeit von Musik für Emotionen, stehen vor einem sprachlichen und kommunikativen Dilemma. Denn die musikalische Erkenntnis, die reklamiert wird, kann nicht in Worte gefasst werden, weil sie nicht sprachlich funktioniert. Jeder Versuch, mit Sprache zu vermitteln, was, so das Postulat, mit Sprache nicht zu vermitteln ist, muss scheitern. Da sich die These somit einer sprachlichen Verifizierung entzieht, wird sie auch nicht kritisierbar. Es ergibt sich daraus sogar ein Paradox, wenn Langer schreibt:

„Was hier als Schwäche kritisiert wird (die Unmöglichkeit einer klaren Bindung von musikalischen Strukturen an bestimmte Emotionen, die Codierung von Signifikans und Signifikanten, s.n.), ist in Wirklichkeit gerade die Stärke der musikalischen Expressivität: Daß die Musik Formen artikuliert, die sich durch die Sprache nicht kundtun lassen. Die Klassifikationen, die die Sprache automatisch vornimmt, schließen viele Beziehungen und viele jener Ruhepunkte des Denkens, die wir als ‚Termini‘ bezeichnen, aus. Gerade weil die Musik nicht die gleiche Terminologie und Struktur hat, eignet sie sich zur Offenbarmachung von nichtwissenschaftlichen Begriffen.“<sup>56</sup>

Paradox ist diese Aussage deshalb, weil die Nicht-Überprüfbarkeit einer Aussage hier zu einem Beleg ihrer Richtigkeit wird. Eine Verifizierung der These von der nicht-sprachlichen Ausdrucksfähigkeit der Musik kann nicht mit sprachlichen Mitteln kommuniziert werden, die These muss damit immer These bleiben und geriert zu einer Glaubensfrage.

Unklar bleibt in meinen Augen, wie und inwieweit Musik als Sprache erlernt werden muss und werden kann bzw. ob Musik einem essentialistischen Zugang folgend aus sich heraus immer einen sprachlichen Charakter hat und damit (emotionale) Erkenntnisfunktion aufweist.

Aus letztgenannter Perspektive müsste die emotionale Sprache der Musik nicht erlernt werden, weil die Beziehung zwischen Form (Musik) und Inhalt (Emotion) sich selbständig und zwingend aus dem Material selbst herstellt. Musik wäre demnach Emotion und als solche eine universalistische Sprache. Ihr Verstehen wäre abhängig vom emotionalen Inventar und der emotionalen Intelligenz, nicht jedoch von einem Prozess des Erlernens.

Ohne eine solche essentialistische Sichtweise verweist ein Verständnis von Musik als Sprache immer auf einen Vorgang des Erlernens des Codes, der die Verbindung zwischen Bedeutendem und Bedeuteten knackt.

---

<sup>55</sup> Bourdieu, P.: Unterschiede ..., S. 42.

<sup>56</sup> Langer, S. K.: Philosophie ..., S. 229.

Wenn es um die Frage geht, ob MusikSprache erlernt werden kann und muss oder nicht, macht es einen Unterschied, ob das Spezifikum musikalischer Sprache im Symbolgehalt gesehen wird, der durch die größere Unschärfe und lockere Bindung von Signifikans an Signifikanten gekennzeichnet ist, wodurch Symbole nur in einem interpretativen Akt „verstanden“ werden können, oder ob, wie Langer es tat, die Besonderheit in der sprachlichen Strukturierung (Musik) eines sprachlich nicht fassbaren Phänomens (Emotion) gesehen wird. Sie formulierte, vergleichbar dem essentialistischen Zugang, einen direkten, keinen interpretativen Zugang zur Sphäre der Emotion.

Spracherwerb bedeutet aus der Perspektive, die Musik als Symbol auffasst, dem sich nur interpretierend genähert werden kann, den Aufbau der Fähigkeit, Verstehen als einen Prozess akzeptieren zu können, anzuerkennen, dass die Mitteilung nicht eindeutig ist, die Bereitschaft aufzubringen, sich einer Bedeutung zu nähern. Interpretation als Spracherwerb ist eingebunden in eine diskursive Umgebung, die hilft, die Begriffe gibt, um Assoziationen zu entwickeln und zu formulieren.

Im Gegensatz dazu muss Spracherwerb in einer konsequenten Lesart des von Langer formulierten direkten Zugriffs der Musik auf Zeichen ohne diskursive Unterstützung vorgestellt werden. Eine Vorstellung, die nicht nur die Musik, sondern auch ihr Erlernen zu einem fortgeschrittenen Mysterium werden lässt, da in einem sprachlich nicht fassbaren und nicht vermittelbaren Prozess Gefühle an musikalische Strukturen gebunden werden.

In einer anderen, weniger konsequenten Lesart ihres Zugangs zur Musik wäre das Lernen der Musiksprache, trotz ihres sprachlich nicht fassbaren Gegenstandes als eine Mischung aus diskursiven und nicht-diskursiven Elementen zu verstehen. Die Basis für ein Verstehen der Musik, als Sprache der Emotionen wären demnach zunächst die diskursiv vermittelten Regeln der Musik und des Komponierens. Erst durch die Kenntnis dieses Regelsystems könnte die metaphysische Sprache der Gefühle durch Musik sich ausdrücken. Erforderlich für das Verstehen wäre dann das, was Adorno als adäquates Hören bezeichnete,<sup>57</sup> der Nachvollzug der musikalischen Strukturen, durch den erst sich das erschließt, was Musik ausdrücken könne und wolle.

Trotzdem bleibt hier ein (metaphysischer) Bruch, weil nicht erklärt werden kann, wie diskursive Regeln und ihr Erlernen zum Ausdruck eines nicht-diskursiven Gegenstandes werden können.

Das Verständnis von Musik als Sprache erster Ordnung kann als Versuch einer Antwort auf die Frage gesehen werden, warum es überhaupt Musik gibt, auf die Frage, was Menschen dazu bringt, sich dieser Form von tönender Ästhetik zu bedienen.

Der Blick auf MusikSprache gibt als Antwort, dass sie etwas „bedeute“, dass sie Ausdruck von Sinn sei. Sprache macht Musik durch einen Blick auf sie als Zeichen und Symbol zu einem Repräsentanten, Musik wird zu einem Bedeutenden mit einem unklaren Bedeuteten.

---

<sup>57</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 182.



Sprache zu sein ist nicht die Funktion von Musik, aber jeder Blick auf Musik, der ihr eine Funktion zuweist, macht Musik zu einer Sprache. Sprache ist quasi eine Metafunktion von Musik, auf die alle anderen Vorstellungen und Sichtweisen auf Musik als einem gesellschaftlichen Funktionszusammenhang zurückgreifen (müssen). Ob in ihrer Funktion der liturgischen und klerikalen Musik als Ausdruck der Gottgefälligkeit oder als höfische Musik zur Huldigung der Herrschaft, ob als Vergnügen oder als politische Agitation: Immer bedeutet Musik etwas und wird somit zu einem sprachlichen Mittel. In keiner dieser Funktionen bleibt Musik bei sich, immer verweist sie auf etwas, das außer ihr steht: Gott, die Herrschaft, Gesellschaft, Lust. Musik wird durch den Blick auf sie als (gesellschaftliche) Funktion mit Bedeutung aufgeladen.<sup>58</sup> Sobald die „Bedeutung“ als Aspekt von Musik Einzug hält, muss sie als sprachliches System aufgefasst werden.

Allein der Gedanke der Autonomie, der, wie Hanslick zeigte, Musik von allem frei macht, positioniert sie jenseits von Sprache: Mit der Folge, dass eine Antwort auf die Frage, warum es sie gibt, nicht mehr gegeben werden kann.

Die Suche nach einem Grund für Musik kommt ohne eine Sicht auf Musik als Sprache nicht aus. Doch bleibt jede Begründung unbefriedigend. Denn was zeichnet diese Sprache aus, weshalb wird sie gewählt, um etwas auszudrücken, und nicht konventionelle Sprache im Klartext? Es offenbart sich ein Mysterium von Musik wie von jedem anderen ästhetischen Medium auch. Es muss etwas in ihr und mit ihr möglich sein, das sie von anderen Handlungen unterscheidet, sie als Zugang zur Welt einzigartig macht, sonst gäbe es sie nicht. Wo also liegen ihre expressiven Privilegien? Und wie in einer Zeitschleife kommen wir zurück zu dem mysteriösen und metaphysischen Punkt, der sich zwingend aus der Perspektive auf Musik als Sprache ergibt. Denn anders und konkreter als es Hülst für die Symbole formuliert, dass sie über die Ratio, „über den Bereich des Sichtbaren hinaus(gehen, s.n.), weiter als das Auge reicht, intelligibel, geistig, esoterisch wie platonische Ideen, Visionen, göttlich, heilig, von Weisen geschaut“<sup>59</sup>, kann dieser Zusammenhang auch für SprachMusik nicht festgehalten werden. Musik als Sprache ist wie jede Kunst eine Praxis, ein Tun: Sie ist die Praxis einer anderen Sicht auf die Welt, die sich nicht anders ausdrücken kann. Und trotz bzw. gerade wegen ihres metaphysischen Charakters ist es von besonderer Bedeutung, festzuhalten, dass dieses nicht-fassbare dennoch immer auf soziale Zusammenhänge verweist, in denen das nicht-fassbare erst kommunizierbar gemacht wird.<sup>60</sup>

### **Musik als Sprache zweiter Ordnung**

Musik hat nicht nur „aus sich heraus“, aus ihrem Material eine Bedeutung. Auch durch ihren Gebrauch wird sie zu einem Bedeutenden. Sehr prägnant bringt dies

---

<sup>58</sup> Auch der Gedanke der Ästhetik Adornos, dass Musik (Kunst) auf ein Jenseits der kapitalistisch verfassten Gesellschaft verweise, durch ihre Verweigerung eine Funktion auszufüllen, sich der Verwendung als Ware zu entziehen und dadurch ein utopischer Vorschein der befreiten Gesellschaft sei, weist Musik eine Funktion zu und auch hier erhält Musik den Charakter von Sprache. Deshalb legt Adorno so großen Wert auf die Kenntnis des Regelsystems von Musik, ohne dessen Beherrschung die Wahrheit der Musik, nicht erkannt (!) werden könne.

<sup>59</sup> Hülst, D.: Symbol ..., S. 365.

<sup>60</sup> Vgl. Hülst, D.: Symbol ..., S. 365.

der Titel einer Arbeit von Clemens Niedenthal zum Thema Mode zum Ausdruck: *These Boots are made for talking*<sup>61</sup>. Für das hier zur Diskussion stehende Medium der Musik ist weniger die Anleihe bei Nancy Sinatras Hit *These boots are made for walking* relevant, als vielmehr das, was mit dieser Umformung des Titels ausgedrückt wird: Es gibt eine Sprache der Kulturgüter, zu denen Kleidung und Schuhe gehören wie auch Musik.

Der Geschmack, die Vorlieben für Musik, codieren durch einen komplexen Prozess die soziale Lage; Musik wird zu einem Ausdruck des gesellschaftlichen Ortes der an ihr Teilhabenden. Es ist dieser Prozess den Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* seziert hat. Musik wird durch die Bindung an die soziale Lage zu einem Bedeutungsträger sozialer Unterschiede und spricht diesbezüglich eine mehr oder weniger deutliche Sprache.

Musik codiert nicht allein die soziale Lage ihrer HörerInnen. Sie ist Teil eines Sets von kulturellen Praktiken, die Szenen und Teilkulturen entstehen lässt, in denen Werthaltungen vermittelt werden. Auf diesem Weg werden mit Musik spezifische Vorstellungen über die Welt und das Leben in ihr kommunizierbar. Musik wird durch die Integration in dieses komplexe kulturelle Set an die dominanten Ideen und Vorstellungen in dieser Szene gebunden. Für das Lesen dieser Sprache ist es wichtig, dass Selbst- und Außensicht, hergestellt durch einen internen und externen Diskurs, durchaus voneinander abweichen können: Das Bild einer Teilkultur und ihrer Werte in der öffentlichen Meinung, also auch das, was Musik in ihr repräsentiert, kann von der Selbstdefinition der Gruppe abweichen. Hippiemusik der 60er Jahre repräsentierte im Selbstbild dieser Teilkultur eine emanzipierte und von gesellschaftlichen Zwängen losgelöste Haltung zur Welt, während sie in der öffentlichen Wahrnehmung für eine Auflösung des bestehenden Wertekanons stand.

Die musikalische Sprache ist heute insbesondere in den Jugendkulturen, jenseits der Bindung des Geschmacks an Schicht- und Klassenlage, sehr weit ausdifferenziert. Musik ist zuweilen das Zentrum einer Teilkultur und Szene, um die herum sich andere kulturelle Praktiken und Werte erst bilden. Dabei müssen sich trotz ästhetischer Distinktion die Haltungen zur Welt nicht zwangsläufig unterscheiden, können verschiedene musikalische Idiome das Gleiche bedeuten: Der gesellschaftliche Wertekanon von HipHop und Techno muss nicht zwangsläufig sehr weit auseinander liegen.

Es ist nicht möglich, die Sprache der Musik nicht zu sprechen, da jeder Akt der Teilhabe an Musik Teil dieses kommunikativen Prozesses ist. Diese Sprache zu beherrschen heißt jedoch, sich der Bedeutungen, die mit der Musik kommuniziert werden bewusst zu sein und sie intentional einzusetzen. Kommunikative Verwirrung kann somit dann entstehen, wenn ein falscher Gebrauch der Sprache, bewusst oder unbewusst erfolgt, und von anderen erkannt wird. Der „unkorrekte“ Sprachgebrauch ergibt sich, wenn mit der Musik etwas ausgedrückt wird, was in den sozialen und inhaltlichen Rahmen nicht passt.

---

<sup>61</sup> Niedenthal, C.: *These Boots are made for talking. Mode, Disziplin und Devianz im Postfordismus*. Magisterarbeit, Philipps-Universität Marburg 2001.

Wenn auf einer antifaschistischen Demonstration Haydns Streichquartett Nr. 76 aus dem Lautsprecherwagen tönt, ist dies für die KundgebungsteilnehmerInnen nicht nur inhaltlich irritierend, weil die deutsche Nationalhymne in antifaschistischen Kreisen aus politischen Gründen keinen guten Ruf genießt. Es handelt sich hier um eine Katachrese, einen Bildbruch: E-Musik steht für Kontemplation, während der Anlass der Musikdarbietung Kampfbereitschaft darstellt und erfordert.

Da Musik in ein Set kultureller Praktiken eingebunden ist, kann sich der Bildbruch auf unterschiedlichen Ebenen, z.B. in einem „unkorrekten“ Dresscode, äußern, der Nietenarmbänder und Lederjacken auf einem Ballabend einerseits und andererseits Smokings auf einem Punkkonzert als unpassend erscheinen lässt; in beiden Fällen wäre von schlechtem Geschmack zu sprechen.

Wie stark Musik als sprachliches Element mit Bedeutung versehen wird, durch Distinktionsprozesse und die Einbindung in Lebensstile und Szenen zum Ausdruck von Weltansichten und Wertesystemen wird, ist ein Ausdruck gesellschaftlicher und diskursiver Verhältnisse.

Aus einer ethnographischen und kulturvergleichenden Perspektive lassen sich mit einer Betrachtung der Frage, ob und wie intensiv Musik als Distinktionsmittel genutzt wird, Aussagen über die Stellung der Musik und ihre Funktion in einer Gesellschaft treffen, wie auch die Frage nach der Bedeutungszuweisung also eine „Sprachanalyse“ zum Thema dieser Wissenschaften werden kann.

Im Gegensatz zur Sprache erster Ordnung ist der Sprachcharakter zweiter Ordnung von Musik unwidersprochen. Insbesondere im Rahmen ethnographischer Arbeiten zu Jugendkulturen spielt Musik im o.g. Sinne einer Sprache zweiter Ordnung eine große Rolle.<sup>62</sup>

Im Rahmen dieser Untersuchung wird die Perspektive auf Musik als Sprache erster und/oder zweiter Ordnung immer wieder zum Thema werden, ohne dass „Sprache“ der zentrale Blickwinkel auf Musik sein wird.

---

<sup>62</sup> Vgl.: Bennet, A.: Cultures of popular music. Buckingham 2001.

Hitzler, R. (Hg.): Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur. Opladen 2001.

Kemper, P.: But I like it. Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart 1998.

Nawab, S. al: Skinheads, Gothics, Rockabillys: Gewalt, Tod und Rock'n'Roll; eine ethnographische Studie zur Ästhetik von jugendlichen Subkulturen. Hannover 2004.

SPoKK: Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim 1997.

Spatscheck, Ch. et al.: Happy Nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren. Münster 1997.

### **3. Materialteil**

Im Folgenden werden, aufgeteilt in vier Materialblöcke, die elf ausgewählten Jahrgänge der *Zeit* zwischen 1955 und 2005, sowie die vier theoretischen Zugänge zum Verhältnis von E- und U-Musik behandelt. Zur Repräsentationsanalyse eines Jahrgangs gehört die quantitative Darstellung des Verhältnisses von E- und U-Musik, an die sich die Analyse einer, in einigen Fällen auch zweier, Konzertbesprechungen anschließt. Die Analysen der Aufführungsbesprechungen werden eine immer deutlichere Vorstellung vom Schreiben über U-Musik vermitteln, bis am Ende – nach 13 Interpretationen – ein „gesättigtes“ Bild stehen wird, das eine verlässliche Aussage über Unterschiede in der Bearbeitung von E- und U-Musik im Feuilleton der *Zeit* zulässt. Die Repräsentationsanalysen der Jahrgänge eines Materialblocks werden dann zusammengefasst, bevor die Auseinandersetzung mit einem theoretischen Zugang erfolgt. Das Ende jedes Materialblocks bildet die Konfrontation der Ergebnisse der Repräsentationsanalyse und des jeweiligen theoretischen Zugangs. In diesem Rahmen wird der Frage nachgegangen, in wie weit sich die in der Analyse der Aufführungsbesprechungen erkannten Muster in der Besprechung von E- und U-Musik mit denen der theoretischen Zugänge treffen – zur Debatte stehen die Übereinstimmung des begrifflichen Inventars, wie auch der Konnotationen von E- und U-Musik in Inter- und Spezialdiskurs. Die Theorien werden zunächst auf die Beiträge des jeweiligen Materialblocks bezogen, bevor sie am Ende auf Übereinstimmungen mit allen interpretierten Konzertbesprechungen untersucht werden. Der Rahmen der theoretischen Zugänge erweitert sich hingegen bereits mit jedem Materialblock: Zur Auseinandersetzung mit Konrad Boehmer gehört bereits ein Abgleich mit der Analyse Adornos. Nach der Darstellung Dahlaus' Blickwinkel auf das Verhältnisses von E- und U-Musik wird es dann möglich sein, alle vier Theorien aufeinander zu beziehen.

In einer abschließenden Zusammenfassung aller Materialblöcke wird das gesamte Panorama der Repräsentationsanalysen und Konfrontationen deutlich werden, und im Rahmen dieser Zusammenfassung werden dann die Überschneidungen des begrifflichen Inventars der Theorien und der Aufführungsbesprechungen in toto herausgearbeitet.

### 3.1. **Material I – E- und U-Musik** **Das Zeit-Feuilleton der Jahrgänge 1955 und 1960** **mit Th. W. Adorno**

#### 3.1.1. **Der Jahrgang 1955**

Eine Ausgabe der *Zeit* war im Jahrgang 1955 zwischen 18 und 22 Seiten stark. Das Feuilleton umfasste darin in der Regel zwei Seiten. Einzige Ausnahme war die Nummer 53/1 zum Jahreswechsel, als das Feuilleton mit nur einer Seite Umfang erschien. Zusätzlich zum Feuilleton enthielt die *Zeit* eine eigenständige Rubrik *Literatur*, die nochmals auf ein bis zwei Seiten Kritiken des Literaturbetriebes brachte. Thematisch befasste sich das Feuilleton maßgeblich mit Ausstellungen der bildenden Kunst, der Architektur, der Archäologie und vor allem mit Theateraufführungen. Die Abgrenzung zum Literaturteil war zuweilen schwer nachvollziehbar, da auch im Feuilleton Artikel zum Literaturbetrieb keine Seltenheit darstellten. Breiten Raum nahm im Feuilleton die Literaturproduktion „an sich“ ein: Kolumnenhafte Beiträge der Kurzprosa, die sich mit gesellschaftlichen Themen auseinandersetzten und der mehrteilige Abdruck von Romanen waren zentrale Elemente des Feuilletons. Das Feuilleton begann zumeist auf einer linken Seite und wurde mit einem Logo eingeleitet. Die Spalte unter dem Logo wurde zu einem Kommentar zu unterschiedlichen Themen des Kunstgeschehens genutzt. Aufgrund seines einleitenden Charakters, seiner optisch hervorgehobenen Stellung und seines kommentierenden Duktus kam dieser Spalte, die bis heute das Feuilleton einleitet, besondere Bedeutung zu.

Die Rubriken *Feuilleton* und *Literatur* waren hinter dem (meist drei bis fünfseitigen) Politikteil und nach der Rubrik *Länderspiegel* mit Nachrichten und Berichten aus den Bundesländern und vor dem Wirtschaftsteil angesiedelt. Die letzten vier Seiten einer Ausgabe trugen keine eigene Rubrikenüberschrift. Auf diesen Seiten wurden (oft mehrteilige) Beiträge zu sehr unterschiedlichen Themen (z.B. Entwicklungschancen Afrikas, Atomphysik, Heimkehrer, Georg Grosz) an den Anfang gestellt. Es folgten auf zwei Seiten Artikel zu den Themen Reise, Mode, Kino, Wissenschaft. Den Abschluss dieser rubriklosen Rubrik bildeten die festen Kolumnen *Zeitsport* und *Radio für Anspruchsvolle* sowie Briefe der LeserInnen.

1955 wurden im Feuilleton der *Zeit* insgesamt 26 Beiträge zum Thema Musik veröffentlicht,<sup>63</sup> die folgenden Sparten zugeordnet werden konnten:

---

<sup>63</sup> Die vollständige Liste aller Artikel findet sich im Anhang.

### Artikelsparten im Jahrgang 1955

Tonträgerkritik	1
Aufführungsbesprechungen	8
Oper, Operette	4
Festspiele	3
Konzerte	1
Musikgeschehen	10
Anlässe	3
Portraits	6
Zusammen	26

Es dominierten die Beiträge der Sparte *Musikgeschehen*, die sich mit sehr unterschiedlichen Themen, wie der Eröffnung der Hamburgischen Staatsoper, der Krise der privaten Singkultur bedingt durch Radio und Schallplatte und in zwei Beiträgen mit Entwicklungen der *Neuen Musik* beschäftigten. Musik war ein allgemeines Thema, dem sich jenseits konkreter Ansatzpunkte wie Aufführungen und Schallplatten gewidmet wurde. Der thematische Rahmen der einzelnen Beiträge war weit gesteckt, nicht fokussiert auf ein konkretes Ereignis.

In der Sparte *Aufführungsbesprechungen* dominierte die Oper deutlich, während Aufführungen instrumentaler Musik kaum beachtet wurden. Wird in Betracht gezogen, dass zwei der besprochenen Festspiele Opernfestspiele waren, sich zudem vier der Beiträge zum Musikgeschehen um die Oper drehten und die gewürdigte Schallplattenaufnahme ebenfalls eine Oper zum Thema hatte, tritt die Oper als dominierendes Idiom der Musikberichterstattung hervor: Elf der 26 Artikel zur Musik drehten sich um dieses Idiom.

Die Artikel in der Sparte *Anlässe* widmeten sich Carl Orff und Paul Hindemith (beide aus Anlass eines Geburtstages), während sich die Portraits maßgeblich aus einer vierteiligen Reihe zu deutschen Dirigenten zusammensetzten.

Von den 26 Beiträgen fanden sich drei in der kommentierenden und exponierten Einleitungsspalte, Ausdruck der Relevanz musikalischer Themen im Feuilleton. In Anbetracht des geringen Umfangs des Feuilletons dokumentierte die Anzahl von 26 Beiträgen eine ständige Präsenz des Themas Musik und unterstrich die Rolle der Musik für das Feuilleton der *Zeit*.

Für die Sphäre der U-Musik kann die Analyse der quantitativen Repräsentation schnell geleistet werden: Nicht ein Beitrag richtete sein Augenmerk auf diese Sphäre der Musik. Musik dieser Sphäre gehörte 1955 nicht zu ihrem Kanon ästhetischer Medien und künstlerischer Zugänge zu Welt und wurde entsprechend nicht von der

Zeit besprochen. Das im Jahrgang 1955 feststellbare Eichmaß für die quantitative Repräsentationsanalyse und die Entwicklung von U-Musik lautet somit „Null“.

### **Oper als moralische Anstalt?<sup>64</sup>**

Unter dieser Überschrift beschäftigte sich *Zeit*-Redakteur Hans Rutz in der Ausgabe 34 des Jahrgangs 1955 mit der Uraufführung von Werner Egks Oper *Irische Legende* im Rahmen der Salzburger Festspiele.

Egks Oper hatte in Rutz' Augen die Einforderung von Zivilcourage zum Thema und er beantwortete seine in der Überschrift formulierte Frage positiv, indem er eine Rolle von Egks *Irische Legende* als Medium zur Förderung ethisch-moralischer Werte bejahte. Er verallgemeinerte diesen Ansatz jedoch nicht für alle Opern, sah nicht „die Oper“ per se als Institution in der Pflicht zur Formulierung moralisch-normativer Ansprüche.

Auf die einleitenden Feststellungen über den Zustand der Oper („Wiederauferstehung dieser oft schon totgesagten Form“<sup>65</sup>) ließ Rutz zunächst eine Darstellung des dramatischen Geschehens und seiner Verarbeitung im Libretto folgen. Daran schloss sich eine ausführliche Würdigung der musikalischen Umsetzung des Themas an. In einem abschließenden Absatz ging der Autor auf das Bühnenbild und seine Macher, den Dirigenten, das Musikensemble und die Leistung der HauptdarstellerInnen ein. Damit bearbeitete Rutz alle materialästhetischen und performativen Ebenen einer Opernkritik (Thema, Libretto, Musik und ihre Inszenierung, Dirigenz, Bühnenbild, schauspielerische Leistung), auch wenn sie von ihm sehr unterschiedlich gewichtet wurden.

Rutz' Urteil über Egks Oper, insbesondere die musikalische Bearbeitung fiel sehr positiv aus.

„Das Werk eines Komponisten, eines 'Tondichters', der genau weiß, was er braucht, um seine ihm gemäße Musiksprache zur Geltung zu bringen. (...) Eine musikalische Kunst, die mit wenigen Takten eine Situation prägnant festzuhalten versteht. Mehr als bisher bei Egk der Fall war, tritt die Spiegelung von Handlung und Musik (...) in den Vordergrund.“<sup>66</sup>

Das Thema wurde, so Rutz, auf eine Art umgesetzt, dass sich Dramaturgie und Musik entsprachen. Er sah hier eine sehr enge Bindung der Form an den Inhalt, von Musik und Text, die sich in seinem Bild des „Spiegels“ offenbarte: Die Musik spiegele, so Rutz die Dramaturgie wider.<sup>67</sup> Die Dramaturgie ist in diesem Bild die Dominante, da die Musik nur verdoppelt, was dramaturgisch vorgegeben ist.

---

<sup>64</sup> Rutz, H.: Oper als moralische Anstalt. In: *Die Zeit* Nr. 34. Hamburg 1955, S. 4.

<sup>65</sup> Rutz, H.: Oper ..., Zeile 8-9.

<sup>66</sup> Rutz, H.: Oper ..., Zeilen 59-68.

<sup>67</sup> Vgl. Rutz, H.: Oper ..., Zeile 33.

Rutz sah Egk in der Tradition Hindemiths und Weills, wenn er diesem bescheinigte, die von diesen Komponisten eingeführte „lehrhafte Stilisierung des Eigentlichen“<sup>68</sup> zu betreiben. Auch in diesem Punkt wurde eine enge Verbindung von Inhalt und Form formuliert. Die Komplementarität zwischen Musik und Dramaturgie wurde als Qualitätskriterium angesehen: Um als gut bewertet zu werden, muss Opernmusik diese Übereinstimmung schaffen. In welcher materialästhetischen Gestaltung der Musik er die Widerspiegelung, diese enge Verbindung erfüllt sah, ließ er unerwähnt. Seine Beschreibung der Musik selbst gab keine Anhaltspunkte für dieses enge Verhältnis zwischen Dramaturgie und Musik. Der Zusammenhang zwischen Thema und Musik, Inhalt und Form wurde von Rutz nur postuliert, nicht hergeleitet oder begründet; er blieb spekulativ. Eine Herleitung und Verdeutlichung dieser Beziehung hätte erfordert, musikalischen Strukturen an dramatische und dramaturgische Elemente zu binden, hätte die Musik aus Ausdruck thematischer Elemente vorstellen, ihr Bedeutung zuweisen müssen.

Es dominierte hingegen ein deskriptiver Zugang zur Materialästhetik, der nur die Musik selbst beschrieb. Ausdrücke und Formulierungen, mit denen er auf die Musik einging waren: „Wendige Musiksprache“ und „Musik, die keine Mittel scheut, um einen wahren Breughelschen Hexensabbat zu entfesseln“.

Der Bezug auf Breughel war eine sprichwörtlich bildhafte Beschreibung und verwies darauf, dass Rutz davon ausging, seine LeserInnen seien in der bildenden Kunst so bewandert, dass ihnen die Bilder von Pieter Breughel bekannt seien. Zum anderen war die Vorstellung dessen, wie sich ein Breughelscher Hexensabbat anhört, äußerst subjektiv und damit unkonkret. Rutz überließ es den LeserInnen weitgehend selbst, eine Vorstellung von der Musik zu entwickeln. Musikwissenschaftliche Kategorien wie Rhythmik, Tonalität oder Chromatik fehlten vollständig. Das Bildhafte in der Beschreibung der Musik war ein Verweis auf ihre Wirkung: Sie hinterließ einen Eindruck, und die Bilder, die sie evozierte repräsentierten ihre Wirkung.

Mit der Erwähnung von Hindemith und Weill als Referenzen stellte Rutz einen materialästhetischen Rahmen her, in den er Egk und seine Oper einfügte. Die beiden Komponisten waren gleichzeitig klangliche Orientierungspunkte, die halfen, eine Vorstellung von der Musik zu erlangen.

---

<sup>68</sup> Rutz, H.: Oper ..., Zeile 41.



### 3.1.2. Der Jahrgang 1960

Der Jahrgang 1960 unterschied sich in Bezug auf Inhalt, Umfang und Positionierung des Feuilletonteils der *Zeit* kaum vom Jahrgang 1955. Theater und bildende Kunst waren neben Musik die bestimmenden Themen, prosaische Beiträge und eine unscharfe Abgrenzung zum Literaturteil waren auch im Jahrgang 1960 charakterisierend für das Feuilleton der *Zeit*. Die feste Rubrik *Unser Recht*, in der pro Ausgabe ein juristischer Problembereich kurz dargelegt wurde, kam neu hinzu. Mitte des Jahres 1960 änderte sich das Layout der gesamten Zeitung leicht. Die Rubrikenlogos, die bis dahin nur den Anfang einer Rubrik markierten, fielen weg und wurden durch eine Rubrikenüberschrift ersetzt, die zentriert in der Kopfzeile positioniert wurde. Die einleitende Spalte, die vordem durch das Logo hervorgehoben wurde, verlor dadurch etwas ihre hervorgehobene Position. Sie blieb aber auch nach der Umstellung des Layouts erhalten, und die dort positionierten Beiträge hatten weiterhin einen kommentierenden Charakter, gaben das Credo des gesamten Feuilletons wider.

Ebenfalls neu war die Einrichtung der Spalte *Zeitmosaik*. In dieser Spalte, die unterschiedlich lang war und sich auch über zwei Seiten erstrecken konnte, wurden kurze Notizen aus dem Kunst- und Kulturleben abgedruckt, die in der Regel nicht länger als acht Zeilen waren. Im Gegensatz zu den langen Beiträgen des Feuilletons waren diese Mosaikstücke nicht namentlich gekennzeichnet.

Die Einrichtung dieser Spalte hatte nominell eine Erhöhung der Anzahl der Beiträge, die sich mit Musik beschäftigen, zur Folge. Eine stärkere Rolle der Musikberichterstattung lässt sich daraus jedoch nicht folgern.

Die rubriklosen Seiten wurden nun als Beilage bezeichnet und stellten den Vorläufer des *Zeit*-Magazins dar. In ihrer inhaltlichen Ausrichtung setzten diese Seiten das alte Konzept der rubriklosen Rubrik fort: Nach einem Schwerpunktthema wurden Mode, Kino und gesellschaftliche Themen behandelt. Die festen Kolumnen *Radio für Anspruchsvolle* und *Zeitsport* wurden aufgegeben. Sportthemen wurden unabhängig von der Rubrik behandelt, das Radio hatte seinen festen Standort verloren. Von insgesamt 37 Beiträgen zur Musik waren 15 als Notizen dem Zeitmosaik zuzuschreiben, 22 Beiträge waren langformatige Artikel der verschiedenen Sparten. Damit war der Anteil der längeren Beiträge zur Musik 1960 sogar zurückgegangen. Die Kommentarspalte zu Beginn des Feuilletons wurde zweimal zu einem musikalischen Thema vergeben. Bemerkenswert war die Verschiebung hin zu kurzformatigen Beiträgen, auch wenn darin kein Bedeutungsverlust der Musik als Thema für das Feuilleton gesehen werden kann.

### Artikelsparten im Jahrgang 1960

Mosaik	15
Aufführungskritiken	9
Oper, Operette	6
Festspiele	3
Musikgeschehen	7
Anlässe	5
Portraits	1
Zusammen	37

Hinsichtlich der bereits für 1955 festgestellten Schwerpunktsetzung in der Beschäftigung mit Musik hatte sich das Feuilleton zwischen 1955 und 1960 kaum verändert. Besprechungen von Musikveranstaltungen wurden in diesem Jahrgang sogar ausschließlich im Opernbereich veröffentlicht, zumal sich auch die drei Festspielkritiken zu Salzburg und Bayreuth nur auf Opern bezogen. Das völlige Fehlen von Aufführungsberichten über instrumentale Musik stach ebenso ins Auge, wie die abermals nur rudimentäre Beschäftigung mit U-Musik.

Aufführungsbesprechungen und Beiträge zum Musikgeschehen tauschten in Bezug auf die Anzahl die Plätze, blieben gemeinsam die bestimmenden Arten der Beschäftigung mit Musik. Die Themen in der Sparte *Musikgeschehen* deckten einen weiten Themenbereich ab und ließen eine geringere Konzentration auf die Oper erkennen, die nur in zwei Artikeln angesprochen wurden. Die Themen reichten von einem Bericht über maschinell hergestellte Musik über einen Beitrag zur Sinnhaftigkeit von Plattenkritiken bis zur Diskussion der Frage, wie die Qualitätssicherung bei der Ausbildung von MusiklehrerInnen sichergestellt werden könne. Eine Portraitserie, vergleichbar derer zu deutschen Dirigenten aus dem Jahrgang 1955, wurde 1960 nicht präsentiert, so dass die Anzahl der Beiträge in dieser Sparte deutlich zurückging. Anlässe (Geburts- und Todestage) waren hingegen stärkerer Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Musik.

Kein Beitrag richtete seine Aufmerksamkeit auf ein Thema aus der Sphäre der U-Musik. Es blieb dabei, dass U-Musik für die Rezensenten im Zeit-Feuilleton kein Thema war.

## Nur mit der Musik haperte es<sup>69</sup>

Dieser Beitrag von Johannes Jacobi aus der Zeit Nr. 13 des Jahrganges 1960 war mit 200 Zeilen eine sehr ausführliche Kritik nicht nur der Opernaufführung von Karl Birger Blomdahls *Aniara*, sondern eine generelle Darstellung des Wirkens Rolf Liebermanns als Intendant der Hamburger Oper. Auf 58 Zeilen wurde die Entwicklung des Opernprogramms unter Liebermanns, bis dahin einjähriger, Intendanz referiert. Die aufgeführten Opern wurden namentlich erwähnt, als Ziel des Intendanten wurde die Aufführung zeitgenössischer Opern ausgemacht.

Nach Auslassungen über die „literarische Wendung der Oper“, die er in der zunehmenden Zahl literarischer Vorlagen für das Libretto ausmachte, begann ab Zeile 95 die eigentliche Kritik der *Aniara*-Aufführung.

Auf die literarische Vorlage wurde mit 17 Zeilen eingegangen, das Libretto mit elf Zeilen gewürdigt, woraufhin die Handlung mit weiteren zwölf Zeilen zusammengefasst und auf Regie und Bühnenbild mit weiteren 14 Zeilen eingegangen wurde. Den breitesten Raum nahm mit 46 Zeilen die Musikkritik ein, das abschließende Resümee ab Zeile 186 war 14 Zeilen lang.

Das Thema von *Aniara. Revue vom Menschenlos in Zeit und Raum* beschrieb Jacobi als Bericht über das Los eines Erdemigranten-Raumschiffes, das aufgrund eines Unfalls sein Ziel, den Mars, nicht erreichen und endlos im Raum irren muss. Alle 8000 AstronautInnen sahen sich der Perspektive gegenüber, ihr Lebensende an Bord des Raumschiffes zu erwarten.

Der Rezensent bezeichnete die *Aniara* als eine „betont aktuelle Denkooper“<sup>70</sup>. Als eine Oper, die „an den Denkprozeß im Zuschauer, statt an sein mitsingendes Gefühl“<sup>71</sup> appelliere. Trotz der intellektuellen Ausrichtung der Oper wandte sich Jacobi kaum dem thematischen Gehalt der Oper zu. Allein im Rahmen der Besprechung Martinssons literarischer Grundlage wurde die Aussage der Oper kurz mit den Worten „Lebensreise durch unsere eigene Leere“<sup>72</sup> zusammengefasst. Trotz der Zuordnung der *Aniara* zur Gruppe der „Denkoper“ wurde kein interpretativer Zugang zum Stück, jenseits des Verweises auf eine existentielle Sinnfrage, entwickelt, Aspekte der Lebensreise wurden nicht herausgearbeitet. Das Etikett „Denkooper“ wurde vom Rezensenten zwar vergeben, Jacobi füllte diesen Begriff nicht weiter als mit einer Aussage, die zusammengefasst lauten kann: Der Komponist möchte das Publikum zum Nachdenken anregen.

Die musikalische Gestaltung wurde nicht in Bezug zur Handlung gesetzt, eine Beziehung zwischen Musik und Text, wie sie bei der Besprechung der Egkschen Oper der Fall war, wurde nicht beschrieben und auch nicht eingefordert. Wichtig war dem

<sup>69</sup> Jacobi, J.: Nur mit der Musik haperte es. In: Die Zeit, Nr. 13. Hamburg 1960, S. 6.

<sup>70</sup> Jacobi, J.: Musik ..., Zeile 96.

<sup>71</sup> Jacobi, J.: Musik ..., Zeile 159-160.

<sup>72</sup> Jacobi, J.: Musik ..., Zeile 84.

Autor hingegen die Bedeutung der Musik für die Profilierung der schauspielerischen Rollen, die er von Blomdahl nicht umgesetzt sah:

„Blomdahl hingegen müßte von der äußerlichen Summierung aller musikszenischen Wirkungsmöglichkeiten, die es heute gibt, durchstoßen zu einer klaren Profilierung singender Menschen und sie zu stücktragenden Rollen ausformen“<sup>73</sup>.

Über die Forderung einer Rollenausformung durch Musik konstruierte Jacobi schließlich doch einen indirekten Zusammenhang von Musik und Text, mit einem eindeutigen hierarchischen Verhältnis: Die Musik diene den Figuren, ihrer Profilierung und damit dem Ausdruck und der Aussage. Die Musik war ein Mittel zur Verdeutlichung, hatte aber keinen Wert „an sich“, sondern wurde nur in ihrer Verbindung mit den dramatischen Rollen gesehen.

Dies Verbindung herzustellen gelang Blomdahl in Jacobis Augen deshalb nicht, weil seine Musik viele Genres, vom zwölftönigen A-capella-Chor bis zur Tanzmusik und konkreten Musik, umfasste, eher Revue denn Oper darstellte. Die Beschreibung der Musik war vor allem eine Aufzählung dieser unterschiedlichen musikalischen Idiome, ohne dass weiter auf die Ausformung mit musikwissenschaftlichen Kategorien eingegangen worden wäre.

Positiv wurde von Jacobi bewertet, dass der Komponist Musik als Ausdruck zuließ, dass seine Musik für die Charaktere Affekte und „hochgeschwellte Gefühlsentladungen“<sup>74</sup> ermöglichte. Mit der Evozierung eines emotiven Zustandes beschrieb Jacobi eine Wirkung der Musik auf ihre HörerInnen, die gleichzeitig die Funktion der Musik innerhalb der Oper darstellte.

Insgesamt fiel das Urteil über den musikalischen Part der Oper negativ aus, wie es die Überschrift bereits andeutete. „Ungeschicklichkeiten des Komponisten“<sup>75</sup>, „Fragwürdigkeit des musikalischen Stoffes“<sup>76</sup> sowie die bereits zitierte Kritik an der mangelnden musikalischen Rollenprofilierung drückten die ablehnende Haltung Jacobis aus. In keinem Punkt jedoch wurde die Kritik konkretisiert und verdeutlicht; so blieb bspw. unklar, was den musikalischen Stoff fragwürdig machte. Die Einbeziehung von Tanzmusik in die Revue wurde zwar nicht an sich zum Gegenstand von Jacobis Kritik. An anderer Stelle monierte er allerdings die „seichte Melodik“<sup>77</sup> des Gesangsparts.

Die Aufführung der *Aniara* wurde als Bestandteil des Opernprogramms in Hamburg erkennbar, wie sie als Denkoper, basierend auf einer literarischen Vorlage, in einen von Jacobi ausgemachten Trend in der Opernwelt kontextualisiert wurde. Die *Aniara* wurde einordenbar, der Rahmen der Würdigung weiter gespannt. Das Etikett der Denkopern wurde von Jacobi nicht weiter thematisiert. Es blieb unklar, ob er

<sup>73</sup> Jacobi, J.: Musik ..., Zeilen 178-180.

<sup>74</sup> Jacobi, J.: Musik ..., Zeile 171.

<sup>75</sup> Jacobi, J.: Musik ..., Zeile 90.

<sup>76</sup> Jacobi, J.: Musik ..., Zeile 93.

<sup>77</sup> Jacobi, J.: Musik ..., Zeile 167-168.

diesen Trend einer stärkeren inhaltlichen Ausrichtung für angemessen hielt oder nicht, ob dies seinem Verständnis der Rolle von Opern und Musik entspräche. Obwohl der Rahmen der *Aniara* präsentiert wurde, blieb ein direkter Vergleich mit andern Opern aus. Die Besprechung der *Aniara*-Aufführung blieb damit solitär, wurde zu einem Einzelereignis.

### **3.1.3. Zusammenfassung der Jahrgänge 1955 und 1960**

Musik war in quantitativer Hinsicht ein wichtiger Bestandteil des *Zeit*-Feuilletons der Jahrgänge 1955 und 1960. Trotz des geringen Umfangs des Feuilletons wurde durchschnittlich in jeder zweiten Ausgabe ein langformatiger Beitrag zur Musik abgedruckt. Als weiterer Ausdruck der Bedeutung der Musik in den Jahrgängen 1955 und 1960 hatte, kann die Thematisierung von Musik in der einleitenden Kommentarspalte des Feuilletons angesehen werden.

#### **Repräsentation von E- und U-Musik**

Kennzeichnend für die beiden Jahrgänge 1955 und 1960 ist das Fehlen einer Berichterstattung über Themen aus der Sphäre der U-Musik. Selbst der Beitrag *Was ist Unterhaltungsmusik* widmete sich der E-Musik, indem dort der Frage nachgegangen wurde, wie Unterhaltung und „Anspruch“ in der E-Musik vereint werden könnten. Es ist davon auszugehen, dass U-Musik nicht im Interessengebiet der Musikredakteure lag, wie die *Zeit* mit dieser Schwerpunktsetzung zugleich dem Geschmack ihrer Klientel folgte. U-Musik gehörte 1955 und 1960 nicht zum ästhetischen Kanon der *Zeit*-LeserInnenschaft, der 45-jährigen AkademikerInnen; U-Musik war nicht Bestandteil des Habitus „mittelalter“ AkademikerInnen. Andernfalls wäre sie zu einem Thema in der Beschäftigung mit Musik geworden, da eine Orientierung des Feuilletons an der Zielgruppe vorausgesetzt werden kann.

Das Fehlen von U-Musik in der Beschäftigung mit Musik im Feuilleton der *Zeit* markiert somit die Ausgangsposition der Untersuchung der Repräsentation von U-Musik und Pop. U-Musik erfuhr 1955 und 1960 keine diskursive Legitimierung durch das Feuilleton der *Zeit*, wie die Berichterstattung Ausdruck nicht vorhandener Legitimität dieser Sphäre von Musik ist.

Innerhalb der Sphäre der E-Musik war eine dominante Rolle der Oper kennzeichnend, die in den beiden journalistischen Sparten *Aufführungsbesprechung* und *Musikgeschehen*, denen die meisten Artikel zuzurechnen waren, am häufigsten Thema eines Beitrages war. Instrumentale Musik hingegen wurden kaum besprochen.

Mit den Beiträgen in der Sparte *Musikgeschehen* wurde losgelöst von inhaltlichen Aufhängern (Aufführungen, Anlässe, Portraits) und trotz der Dominanz der Oper ein weites Spektrum von Themen im Geschehen rund um die E-Musik angesprochen.

## **Präsentation von E- und U-Musik**

Die Musik selbst, ihre Gestaltung und Struktur, nahm in den beiden Opernbesprechungen nur wenig Raum ein. In der Würdigung der *Aniara* wurden immerhin die verschiedenen musikalischen Idiome genannt, während Rutz in der Auseinandersetzung mit der Egkschen Oper Musik nur in Bezug auf ihre Verbindung zum dramatischen Geschehen der Oper darstellte, ohne sie selbst zum Thema zu machen. Und auch Jacobi sah die Musik als Ausdruck und Vehikel zur Kommunikation des Gehaltes der Opern. Der Bezug auf das Thema, sei es direkt als Spiegel oder indirekt über die Profilierung der Rollen, stellte in gewisser Weise einen interpretierenden Zugang zur Musik dar, da die Musik auf ein außer ihr stehendes Element bezogen wurde. Musik wurde von Rutz als Sprache bezeichnet, der Komponist Egek als Tondichter, doch alles, ohne eine Bedeutungszuweisung an musikalische Elemente herauszuarbeiten. Wie Musik was zum Ausdruck bringt, welche musikalische Form welchen Inhalt, welche Bedeutung repräsentiert, die Darstellung eines Codes unterblieb. Beide Redakteure blieben mit ihren Aussagen zum Verbindung der Musik zum Inhalt an der Oberfläche. Eine Beziehung zwischen Musik und Text wurde festgestellt, bzw. als nicht erfülltes Kriterium postuliert, ohne die Musik selbst in ihrer Verbindung zum Thema nachzuvollziehen, sich ihr interpretativ zu nähern. Die Intention der Komponisten wurde zwar in beiden Besprechungen kurz erwähnt, es unterblieb jedoch ein weitergehender interpretierender Zugang zu den Opern, der neben der knappen Nennung der Themen „Zivilcourage“ und „innere Leere“ näher auf die Umsetzung dieser Ideen eingegangen wäre und mögliche weitere Sinnschichten offengelegt hätte.

Beide Opern wurden als Vermittlungsinstanzen gesellschaftlicher Verfasstheit dargestellt. Die Besprechungen orientierten sich damit nicht am *l'art pour l'art* und dem bürgerlichen Paradigma der Autonomie der Kunst, das die Musik jenseits von Gesellschaft positioniert. Allerdings wurde dies, eine Orientierung an gesellschaftlichen Themen, nicht als Anspruch an Opern verallgemeinert: Es war nicht „die Oper“, für die Rutz die Bezeichnung „moralische Anstalt“ fand, sondern allein die *Irische Legende*, für die er Gültigkeit dieses Etikettes beanspruchte.

Beide Opern wurden nicht als Bestandteile des Gesamtwerkes ihrer Komponisten verdeutlicht. Hingegen wurden einzelne Aspekte einer allgemeinen Entwicklung im Bereich der Opern genannt und beide Werke grob in dieses Umfeld kontextualisiert.

Bemerkenswert ist, dass das Publikum in keiner der beiden Würdigungen als Bezugsgröße auftauchte. Weder wurde eine Wirkung auf das Publikum, bzw. eine Reaktion seitens der HörerInnen beschrieben, noch wurde eine Perspektive eingenommen, in der nach Zugangsweisen zur Oper durch HörerInnen gesucht wurde.

In Bezug auf die Sprache, mit der sich in den beiden untersuchten Aufführungsbesprechungen der Musik genähert wurde, unterschieden sich die zwei Würdigungen. Während Rutz bildhafte und assoziative Formulierungen wählte, setzte Jacobi in der Beschreibung der *Aniara* allein auf die Nennung musikalischer Idiome. Während Rutz auf die Vorstellungskraft seiner LeserInnen setzte, verließ sich Jacobi auf die Prägnanz eingeführter musikalischer Etiketten. Übereinstimmend wurde von keinem der beiden Autoren ein musikwissenschaftlicher Jargon gewählt, die Ebenen Rhythmik und Harmonik bspw. wurden nicht zur Beschreibung der Musik herangezogen. Erkennbar wird in diesen beiden unterschiedlichen Besprechungen der Spielraum, den die Autoren hatten. Es wird deutlich, dass der Zugang von individuellen (auch sprachlichen) Vorlieben abhing.

Musik war für das Feuilleton der *Zeit* in den Jahrgängen 1955 und 1960 E-Musik. In dieser (Nicht-)Repräsentation drückte sich die negative Konnotation von U-Musik aus. U-Musik war nicht würdig, in der *Zeit* besprochen zu werden, und als Legitimierungsinstanz reproduzierte *Die Zeit* somit die Hierarchie im Inventar der Künste der BRD.

Im Gegensatz zur negativen Konnotation der U-Musik durch die Nicht-Repräsentation, blieb die Würde des Stückes selbst im Verriss der *Aniara*-Aufführung unangetastet; trotz der vom Rezensenten ausgemachten Mängel erschien die Auseinandersetzung mit ihr gerechtfertigt.

Die Art der Berichterstattung wies die Klientel, für die geschrieben wurde, in den Kategorien Adornos Hörertypologie als „Bildungskonsumenten“ aus.

„Er hört viel, unter Umständen unersättlich, ist gut informiert, sammelt Schallplatten. Musik respektiert er als Kulturgut, vielfach als etwas, was man um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muß; diese Attitude reicht vom Gefühl ernsthafter Verpflichtung bis zum vulgären Snobismus. Das spontane und unmittelbare Verhältnis zur Musik, die Fähigkeit des strukturellen Mitvollzugs, wird substituiert dadurch, daß man soviel wie nur möglich an Kenntnissen über Musik, zumal über Biographisches und über die Meriten von Interpreten anhortet, über die man stundenlang nichtig sich unterhält. (...) Die Entfaltung einer Komposition ist gleichgültig, die Hörstruktur atomistisch: Der Typus lauert auf bestimmte Momente, vermeintlich schöne Melodien, grandiose Augenblicke. Sein Verhältnis zur Musik hat insgesamt etwas Fetischistisches. Er konsumiert nach dem Maßstab der öffentlichen Geltung des Konsumierten.“<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 184.

Ob die Schreibenden selbst diesem Typus entsprachen, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Aber mit der Art ihres Schreibens richten sie sich eben an diesen „Bildungskonsumenten“.



### 3.1.4. Konstruktion und Konnotation von E- und U-Musik in Theodor W. Adornos Kapitel *Leichte Musik* der *Einleitung in die Musiksoziologie*

Musiksoziologie ist, seit es diese Bindestrich-Soziologie gibt, kaum vom Namen Theodor Wiesengrund Adorno zu trennen. Als Schüler von Alban Berg und Mitglied des Schönberg-Kreises war er im Frankfurter Institut für Sozialforschung bis zur Emigration in die USA für das Medium Musik zuständig. Sein Œuvre ist sehr von seiner musiksoziologischen Arbeit bestimmt, geht aber deutlich über diesen Rahmen hinaus. Als Vertreter der Frankfurter Schule und ihrer Kritischen Theorie galt sein Interesse einer materialistisch fundierten Gesellschaftstheorie und Philosophie, die sich jenseits marxistischer „Basis-Überbau“-Theoreme bewegte. Seine Arbeiten mündeten in der nicht mehr zu Lebzeiten publizierten Ästhetischen Theorie, die ausgehend von seinen musiksoziologischen Arbeiten eine Theorie über Rolle und Funktion aller Medien der Kunst im Rahmen ihrer kulturindustriellen Organisation im Kapitalismus entwickelt. Aufgrund seiner überragenden Rolle in der Musikwissenschaft ist ein Eingehen auf seine Konstruktion von E- und U-Musik ebenso unvermeidlich wie erhellend.

Die Einleitung in die Musiksoziologie entstand 1961 und dokumentiert eine Vorlesungsreihe Adornos an der Frankfurter Universität.<sup>79</sup> Das darin enthaltene Kapitel *Leichte Musik* ist eine zentrale Auseinandersetzung Adornos mit U- oder „leichter“ Musik, um in seinem Jargon zu sprechen. In seinem musiksoziologischen Schaffen nahm U-Musik ansonsten keinen weiten Raum ein. Als weitere grundlegende Äußerung zur U-Musik kann allein auf seinen 1941 in der Zeitschrift für Sozialforschung erschienen Artikel *On popular Music* verwiesen werden.

Das Ziel der Analyse ist weder eine Rettung Adornos für den Popdiskurs, wie es Roger Behrens versucht<sup>80</sup>, noch soll eine generelle Kritik an Adornos spekulativer Philosophie á la Habermas<sup>81</sup> geübt werden. Es geht allein darum, die in diesem Kapitel deutlich werdenden Konstruktionsmerkmale von E- und U-Musik herauszuarbeiten. Damit wird kein Anspruch erhoben, Adornos Sicht auf die beiden Sphären der Musik repräsentativ abzubilden. Die Aussagen bleiben auf das hier analysierte Kapitel *Leichte Musik* bezogen.

---

<sup>79</sup> Vgl.: Müller, T.: Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos: ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs. Frankfurt (Main)/New York 1990, S. 15.

<sup>80</sup> Vgl. Behrens, R.: PopKulturIndustrie. Würzburg 1996, Behrens, R.: Kulturindustrie. In: Testcard #5 S. 76-86; Behrens, R.: Soziale Verhältnisse – Klangverhältnisse. In: Behrens, R.: ton klang gewalt. Mainz 1998 S. 82-114.

<sup>81</sup> Habermas, J.: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. In: Ders.: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt (Main) 1991, S. 130-157.

Ausgehend von einer weit ausholenden aber sehr komprimierten geschichtlichen Herleitung der Trennung in E- und U-Musik, die Adorno spätestens zu Zeiten des römischen Reiches als gegeben ansieht, schlägt er schnell den Bogen zur Entwicklung in der bürgerlichen Gesellschaft ab dem 18. Jahrhundert. Im Folgenden beschreibt er einen Prozess der ästhetischen Verflachung der leichten Musik und des immer deutlicher sich abzeichnenden Auseinandertretens der beiden musikalischen Sphären, der schließlich in einer starren Dichotomie endet. Von der Musik Johann Strauss' über die Operetten und die Revue führt der von Adorno beschriebene Abwärtstrend in der U-Musik schließlich bis zum Schlager. Der Analyse des Schlagers und seines Sonderfalls, des Evergreens, ist der Hauptteil des Kapitels *Leichte Musik* der *Einleitung in die Musiksoziologie* gewidmet. Mit Ausnahme einiger Bemerkungen zum Jazz beziehen sich seine Analysen im Hauptteil auf dieses Idiom der Musik. Adorno nimmt kaum Bezug auf einzelne Schlager, wie er auch auf seinerzeit neuere Entwicklungen im Bereich der U-Musik, bspw. den Rock'n'Roll, geht er nicht ein.

Adorno plädiert in diesem Kapitel explizit für weitere Forschung zur U-Musik mit dem Ziel, durch die Analyse der Wirkungsweise von U-Musik verstehen zu können und um ihren ideologischen Charakter durchbrechen zu können.<sup>82</sup> Die Erkenntnisse aus einer Untersuchung der materialästhetischen Spezifik von Evergreens als Prototypen erfolgreicher Schlager hofft er für die Sphäre der E-Musik nutzbar machen zu können.

Seine Analyse bewegt sich auf zwei Ebenen: Auf einer materialästhetischen, die grundlegende musikalische Eigenschaften von *leichter Musik* herausarbeitet und auf einer gesellschaftsbezogenen, in deren Rahmen er die gesellschaftliche Funktion von U-Musik herausarbeitet. Auf dieser zweiten Ebene geht es Adorno darum, die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die zur Herausbildung der dichotomen Musikwelt geführt haben deutlich zu machen, sowie darum die gesellschaftlichen Bedingungen für und die Konsequenzen von *leichter Musik* zu analysieren.

Die Unterscheidung in E- und U-Musik, die Dichotomie der musikalischen Ästhetik, begreift Adorno nicht als Prozess einer Konstruktion von Musik, dessen Analyse Aussagen über das Verhältnis von Musik und Gesellschaft zulassen würden und die ein Spiegelbild (diskursiver) Machtverhältnisse wären. Die Trennung und die Bestimmung von E- und U-Musik sind für ihn „real“.

Adornos Begriff für das, was im Rahmen dieser Arbeit U-Musik genannt wird, ist *leichte Musik*. Zweimal greift er selbst auf das Etikett *U-Musik* zurück, und sein Wortrepertoire geht noch über diese Begriffe hinaus. Als gleichbedeutend mit leichter Musik (insgesamt 44 Nennungen) werden von ihm verwendet:

---

<sup>82</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung ...*, S. 206, Zeilen 17-20.

„U-Musik“ (zwei Nennungen); „schlechte Musik“ (eine Nennung); „niedrige Musik“ (eine Nennung).

Für E-Musik findet er folgende Synonyme:

„Obere Musik“ (fünf Nennungen); „ernste Musik“ (vier Nennungen); „hohe Kunst“ (zwei Nennungen); „Kunstmusik“ (zwei Nennungen); „große Musik“ (eine Nennung); „gute Musik“ (eine Nennung); „traditionelle Musik“ (eine Nennung); „hohe Musik“ (eine Nennung).

Deutlich wird schon jetzt, dass es in Adornos Musikwelt ein klares oben und unten, ein klares Gut und Böse gibt.

## Konstruktion und Konnotation von E-Musik

Der Focus dieses Kapitels der *Einleitung in die Musiksoziologie* liegt auf der *leichten Musik*, die zugleich die Überschrift für das Kapitel ist. Adornos Einlassungen über E-Musik dienen in diesem Abschnitt nur der Kontrastierung der *leichten Musik*. Die Konstruktion seines Verständnisses von E-Musik nimmt daher zwangsläufig nur wenig Raum ein, verglichen mit der Weite, die der Problematisierung der *leichten Musik* gewidmet ist. Einige Aussagen zur E-Musik lassen sich nur als Umkehrschluss aus Zuschreibungen der U-Musik erschließen. Es steht aber ausreichend Material zur Verfügung, um die Konstruktionsprinzipien der E-Musik so nachvollziehen zu können, dass eine tragfähige Gegenüberstellung von E- und U-Musik möglich ist. Einige Aussagen über die E-Musik werden sich erst im zusammenfassenden Vergleich der beiden Konstrukte am Ende dieses Kapitels ergeben.

### Materialästhetische Konstruktion von E-Musik

*Ernste Musik* wird im vorliegenden Abschnitt der *Einleitung in die Musiksoziologie* auf der materialästhetischen Ebene vor allem durch strukturelle Merkmale beschrieben, z.B. das Verhältnis von Detail und Totalität.

"Wo ernste Musik ihrem eigenen Begriff genügt, erlangt ein jegliches Detail seinen konkreten Sinn von der Totalität des Verlaufs, diese den ihren vom lebendigen Verhältnis der Einzelheiten, die einander sich entgegensetzen, sich fortsetzen, ineinander übergehen und wiederkehren."<sup>83</sup>

Ich möchte für diesen von Adorno beschriebenen Sachverhalt des dialektischen Verhältnisses zwischen Detail und Totalität den Begriff *Komplexität* als beschreibendes Kennzeichen für E-Musik einführen.

An diesem Punkt erhebt er neben der Feststellung, dass sich E-Musik durch *Komplexität* auszeichnet, gleichzeitig den mahnenden Zeigefinger in Richtung der E-

---

<sup>83</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung ...*, S. 207 Zeilen 18-22. Vgl. auch S. 208 Zeilen 16-23.

Musik, in dem er die unbedingte Einhaltung dieses Kriteriums fordert. Die Formulierungen „Wo ernste Musik ihrem eigenen Begriff genügt“<sup>84</sup> und „Kunstmusik aber, die den Namen verdient“<sup>85</sup> verdeutlichen, dass er in dieser Hinsicht die Gefahr von Aufweichungen und Inkonsistenzen wäht.

Die Entwicklung von Komplexität des Materials vollzieht sich nach Adorno in der E-Musik auf der Basis dessen, was er „strikte Form“<sup>86</sup> nennt. Auch für diesen Umgang mit der Form greift er auf den Begriff „dialektisch“ zurück:

„Das Verhältnis der oberen Musik zu ihren geschichtlichen Formen ist dialektisch. Sie entzündet sich an ihnen, schmilzt sie um, lässt sie verschwinden und als Verschwindende wiederkehren.“<sup>87</sup>

In ihrer Entwicklung hat die E-Musik dabei die Invarianten in der Struktur, ihre Standardisiertheit Stück für Stück überwunden.

„Überdies hat man spätestens seit Beethoven die Invarianten bereits als problematisch gefühlt (...). In der historischen Entfaltung dieser Tendenz sind schließlich die Invarianten immer mehr zergangen. Die Geschichte der großen Musik während der letzten zweihundert Jahre war wesentlich Kritik jener Momente (...).“<sup>88</sup>

Grundvoraussetzung und Charakteristikum ernster Musik ist für Adorno die freie und autonome Gestaltung und Gestaltungsmöglichkeit<sup>89</sup> für die KomponistInnen. Materialästhetisch bedeutet dies die Abwesenheit von gestalterischen Zwängen und die Orientierung allein am Material, mit dem gearbeitet, das geformt wird, in Umsetzung der Anforderungen, die sich aus den Kriterien der *Komplexität* und der *strikten Form* an den Umgang mit dem Material ergeben.

Attribute, mit denen E-Musik beschrieben wird, finden sich allein in einer kurzen Charakterisierung der Werke von Jacques Offenbach, dem er noch zugesteht, die Verbindung von E- und U-Musik mit Anstand zu erfüllen.

„Bei Offenbach verband höchst originelle und doppelbödiges Erfindung, bunte Phantasie, glücklich leichte Hand sich mit Texten, an deren sinnvollem Unsinn die Liebe von Karl Kraus entflammen durfte.“<sup>90</sup>

Es bedürfte einer intensiven Exegese Adornos Werk, um diese Attribute („doppelbödiges Erfindung“, „bunte Phantasie“, „glücklich leichte Hand“) zu konkretisieren, und um genauer beschreiben zu können, welche Ausdrucksformen er damit verstanden haben will. An dieser Stelle bleibt festzuhalten, dass er diese Attribute ver-

---

<sup>84</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 207 Zeile 18.

<sup>85</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 208 Zeilen 18-19.

<sup>86</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 205 Zeile 6.

<sup>87</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 206, Zeilen 8-11.

<sup>88</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 207 Zeile 30 – 208 Zeile 4.

<sup>89</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 203, Zeile 38.

<sup>90</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 200, Zeilen 18-21.

gibt, ohne ihre Sinnhaftigkeit und Treffsicherheit dem Gegenstand gegenüber in Betracht zu ziehen.

Auf der Ebene der Attribute und Wertungen lässt Adorno keinen Zweifel daran aufkommen, dass es in seinen Augen klare qualitative Unterschiede in der Musik gibt und dass E-Musik dabei das „Oben“ repräsentiert. E-Musik wird beschrieben als obere, höhere Musik sowie als traditionelle und als Kunstmusik. Gerade die Verbindung von E-Musik und Tradition macht deutlich, dass für E-Musik so etwas wie ein Alleinvertretungsanspruch geltend gemacht wird: Musik ist E-Musik. Der Terminus „Kunstmusik“ bringt eine Wertung gegenüber E-Musik zum Ausdruck, da sich für Adorno mit dem Begriff Kunst eine Erkenntnisfunktion verbindet, die denjenigen ästhetischen Objekten, die seinen Kriterien von Kunst nicht genügen abgeht.

#### Gesellschaftsbezogene Konstruktion von E-Musik

Adornos Verständnis von Kunst und Ästhetik sowie ihrer gesellschaftlichen Funktionen ist in diesem Abschnitt der *Einleitung in die Musiksoziologie* nur implizit erkennbar. Explizite Aussagen zur Kunst finden sich nicht, und das liegt vor allem daran, dass er den Bereich der U-Musik kaum zur Kunst zählt. Ausdrückliche Feststellungen zur Funktion von E-Musik als Medium von Kunst finden sich nicht. Nur sehr mittelbar lassen sich solche Aussagen zur Kunstmusik jenseits der Materialästhetik herauslesen.

Eine Funktion nimmt E-Musik, so Adorno, schon seit langer Zeit nicht mehr wahr, obwohl sie ursprünglich zur Musik dazugehörte: Bevor sich die Musik „spätestens mit dem römischen Mimus“<sup>91</sup> in zwei Bereiche zu spalten begann hatte Musik ein „rauschhaft orgiastisches Wesen, das die hohe (Musik; s.n.) im Zeichen fortschreitender Naturbeherrschung und Logizität aus sich ausschied.“<sup>92</sup> Dieses rauschhaft-orgiastische Element in der Musik war gelungene Unterhaltung, eine, die nicht in ein ideologisches System der Kulturindustrie verwoben war. Ernste Musik ist also weder gelungene Unterhaltung, weil sie diese Elemente schon früh aus sich ausschied, noch ungelungene, weil sie nicht kulturindustriell verfasst ist – E-Musik und Unterhaltung gehen für Adorno nicht zusammen.

Aus einem weiteren Textabschnitt können mittels eines Umkehrschlusses Aussagen über die Funktion von Kunst und E-Musik herausgearbeitet werden. Er stellt fest, dass Schlager deshalb keine Kunst sind, weil in ihnen „das Element des ästhetischen Scheins, die Abhebung der Kunst von der empirischen Realität“<sup>93</sup> der

---

<sup>91</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung ...*, S. 199, Zeile 20; der römische Mimus ist eine der frühesten Gattungen römischer Komödien und datiert auf die Zeit um das 2. Jahrhundert v. Chr. Die Themen des Mimus gehörten zu den Sujets Sex and Crime, die Sprache war volksnah, ohne Ausschluß obszöner und derber Ausdrücke.

<sup>92</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung ...*, S. 199, Zeile 22.

<sup>93</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung ...*, S. 205, Zeilen 16-38

empirischen Realität wieder zurückerstattet wird; der ästhetische Schein misslingt in der U-Musik. In dem, was Schlager als Nicht-Kunst kennzeichnet, wird deutlich, was Kunst ausmacht: Sie stellt ein System jenseits der empirischen Realität dar. Aufgrund dieses Verhältnisses zur Welt (und nur dadurch) kann Kunst (und nur sie) zur Trägerin einer gesellschaftlichen Utopie werden, kann sie zeigen, dass es ein Anderes gibt, als das schlechte Wirkliche. Und deshalb, weil Kunst ein System neben dem System, ein paralleles Universum ist und sein muss, um Kunst zu sein, muss sie autonom sein. Nur so kann sie sich gesellschaftlichen Zwängen, nicht zuletzt Verwertungszwängen, entziehen, kann ihrer Verwicklung in das ideologische System der Herrschaftssicherung entgehen.

Mittelbar steckt also in diesem Abschnitt eine der zentralen Aussagen Adornos Ästhetik, dass Kunst, Kunstmusik und nur sie Trägerin und Ort der Utopie<sup>94</sup> einer "Gesellschaft von Freien"<sup>95</sup> ist. Die Basis, auf der Kunst zur Trägerin der Vorstellung einer besseren Welt werden kann, wie sie sich mit der Assoziation der Freien und Gleichen verbindet, ist ihre Erhebung über die Rohheit des Naturzustandes selbst.<sup>96</sup> Erst dadurch, dass sich im zivilisatorischen Prozess Kultur von Natur absetzt, wird Kunst zur Trägerin von Utopie, kann sich Ästhetik als Kritik an der Gesellschaft etablieren.

## **Konstruktion und Konnotation von U-Musik**

### Materialästhetische Konstruktion von U-Musik

Adorno sieht musikgeschichtlich die Entwicklung der U-Musik als untere Musik spätestens nach Mozart beginnen. Die Ahnenreihe des Verfalls<sup>97</sup> und des ästhetischen Abstiegs der U-Musik sieht er im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert folgendermaßen: Offenbach schaffte es noch, mit der bereits zitierten bunten Fantasie anständige leichte Musik zu machen, während für Strauss bereits abgeschmackte Libretti und ein aufgedonnertes Opernwesen<sup>98</sup> konstatiert werden. Der Abstieg setzte sich mit Puccini fort, dessen Musik „ihrer Sphäre (der U-Musik, s.n.) halbwegs angehört, um so schlechter, je präventiöser sie sich gebärdet.“<sup>99</sup>

„Ein Äußerstes an aufgeblasenem Schwachsinn stellt wohl die Goethe-Operette *Friederike* von Lehár (...) dar.“<sup>100</sup>

---

<sup>94</sup> Vgl., z.B. Adorno, Th. W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt (Main) 1970, S. 55.

<sup>95</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung in die Musiksoziologie. In: Ders: Gesammelte Schriften Bd. 14 Frankfurt (Main) 1973, S. 218, Zeile 4.

<sup>96</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 199, Zeilen 16-21.

<sup>97</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 200, Zeile 16.

<sup>98</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 200, Zeilen 25-26.

<sup>99</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 200, Zeilen 29-30.

<sup>100</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 200, Zeilen 32-34

Die Fortsetzung unter kulturindustriellen Bedingungen fand diese Entwicklung, in Adornos Schilderung, im Musical, das die Operette beerbt. Das Musical ist „streamlined“, „auf Hochglanz poliert und in Zelophan verpackt“<sup>101</sup>. Diese Charakterisierung betont die effekthascherische Ausrichtung und den Warencharakter der modernisierten Operette.

Ästhetische Qualitäten, die weder die Operette und erst recht das Musical nicht mehr aufzuweisen hätten, wären „Originalität“, „Einfallsreichtum“<sup>102</sup> bzw. „authentische Einfälle“ und „locker anmutige Melodien“<sup>103</sup>.

Die Darstellung eines sich fortsetzenden Verfalls wird noch dadurch bestärkt, dass Adorno angesichts des Musicals sogar noch positive Elemente in der Revue ausfindig machen kann, die die Operette vor allem durch die Etablierung des Mediums Film ablöste. Das Aussterben der Revue erklärt Adorno schließlich durch „ihre tändelnde, von keiner falschen Logik gebändigte Gedankenflucht“<sup>104</sup>, die als „unrealistisches“ und „imaginatives“ Moment doch nicht kompatibel war mit dem Massengeschmack.

Den Endpunkt der *leichten Musik* sieht Adorno schließlich im Schlager gekommen, mit dem er sich in diesem Kapitel der *Einleitung in die Musiksoziologie* maßgeblich beschäftigt.

Adornos materialästhetisches Hauptargument gegen die U-Musik, das ihre Abqualifizierung als „untere“, „niedere“ begründet, ist das der standardisierten Form.

„Die Standardisierung erstreckt sich von der Gesamtanlage bis zu Einzelheiten. Grundregel ist, in der für die gesamte Produktion maßgebenden amerikanischen Praxis, daß der Refrain aus 32 Takten bestehe, mit einer bridge, einem zu Wiederholung überleitenden Teil in der Mitte. (...) Vor allem müssen die metrischen und harmonischen Eckpunkte eines jeden Schlagers, Anfang und Ende also der einzelnen Teile, nach dem Standardschema geprägt sein. Es bestätigt die simpelsten Grundstrukturen, was immer auch an Abweichungen zwischen den Pfeilern passiert. Komplikationen bleiben konsequenzlos: Der Schlager führt zurück zu ein paar bis zum Überdruß vertrauten Grundkategorien der Wahrnehmung, nichts eigentlich Neues darf unterlaufen, nur kalkulierte Effekte, welche die Immernüchternheit würgen, ohne sie zu gefährden, und selber wiederum nach Schemata sich richten.“<sup>105</sup>

Trotz der integrierenden und nivellierenden Kraft der starren Form können Schlager, als „Prototypen“<sup>106</sup> von U-Musik, etwas leisten, das auf den ersten Blick zur Integration und Nivellierung in Widerspruch zu steht. Denn auch, wenn diese Musik

---

<sup>101</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 202, Zeilen 35-36.

<sup>102</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 202, Zeilen 31-32.

<sup>103</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 201, Zeilen 3-4.

<sup>104</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 201, Zeilen 18-19.

<sup>105</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 204, Zeilen 2-24.

<sup>106</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 203, Zeile 30.

von einer „eigentümlichen Konstanz ihrer musikalischen Sprache“<sup>107</sup> gekennzeichnet ist, „sperrt sie sich nicht gegen Nouveautés“<sup>108</sup>.

Nouveautés sind kleine Neuerungen, modischen Erscheinungen gleich, die so etwas wie den „letzten Schrei“ der Musik ausmachen. Sie stellen keine Weiterentwicklung dar, sondern sind nur punktuelle Erscheinungen, kleinen Zuckerstückchen entsprechend, die die Bitterkeit der U-Musik versüßen sollen. Dadurch, dass diese „Nouveautés“ aber in das starre Schema eingebunden sind, werden „sie um Funktion und freie Entfaltung (gebracht, s.n.)“ sind sie „als bloße Farbkleckse, als Aufputz der starr traditionellen Sprache hinzu(ge)fügt“<sup>109</sup>.

Das Verhältnis der U-Musik zu ihrer Form ist eben nicht wie bei E-Musik dialektisch, so Adorno. Für sie ist die Form eine leere Büchse, ohne Wechselwirkung zwischen Form und Inhalt.<sup>110</sup> Die dissonanten Bestandteile der Nouveautés haben im Zusammenhang des starren Schemas der leichten Musik keine emanzipierende Wirkung.

„Selbst wo das Gleiche toleriert wird, bleibt es nicht das Gleiche, sondern wird zum Gegenteil durch Toleranz.“<sup>111</sup>

Auch wenn in U-Musik zuweilen Elemente toleriert werden, die zum Repertoire der E-Musik zählen, behalten diese Elemente nicht ihre künstlerische Kraft. Die tolerante Haltung der U-Musik zwingt sie in ihr System, ihr Schema, in welchem diese Elemente wieder zergehen, sich auflösen, ihre Ästhetik nicht entfalten können. Um bestehen zu können, bräuchte es eine andere Haltung zu ihnen als die der Toleranz.

Die Nouveautés verweisen, Adorno zufolge, auf ein zentrales Dilemma der Produzenten von U-Musik. Sie müssen altbekannt sein, sich dem Formparadigma beugen und gleichzeitig muss dem Publikum etwas Neues, Unverwechselbares geboten werden, um es überhaupt erreichen zu können.

„Die Schwierigkeit, vor welcher der Hersteller leichter Musik steht, ist die, jenen Widerspruch auszugleichen, etwas zu schreiben, was einprägsam ist und allbekannt-banal zugleich.“<sup>112</sup>

Auf diesem Weg bedient sich die U-Musik nicht nur der Nouveautés, die für Adorno nur Aufputz sind, sondern auch der *Pseudoindividualisierung* als die er vor allem die Improvisationen im Jazz kennzeichnet.<sup>113</sup> Für sie gilt, was schon für andere Formen der ästhetischen Experimente in der U-Musik gesagt wurde: Sie finden statt unter der Herrschaft eines starren Schemas, das nicht nur die Eckpunkte defi-

---

<sup>107</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 203, Zeile 6.

<sup>108</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 203, Zeile 13.

<sup>109</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 203, Zeilen 14-17.

<sup>110</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 205, Zeilen 11-15.

<sup>111</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 203, Zeilen 19-21.

<sup>112</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 210, Zeilen 22-24, vgl. auch Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 217, Zeilen 6-12.

<sup>113</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 210, Zeile 31-211, Zeile 8.



niert, sondern der Improvisation selbst so wenig Entfaltungsmöglichkeiten lässt, „daß sie selbst wiederum auf ein Minimum an Grundformen sich reduzieren ließen“<sup>114</sup>.

Die Wirkung der *Pseudoindividualisierung* gleicht dem der Nouveautés:

„Sie erinnert im kulturellen Massenprodukt an die Gloriole des Spontanen (...) während sie doch selbst der Standardisierung gehorcht. Sie täuscht über das Vorverdaute.“<sup>115</sup>

Das bereits beschriebene Dilemma der U-Musik, Altbekanntes und Neues zu vereinen, findet, so Adorno, eine Entsprechung in der ungleichzeitigen Organisation von Produktion und Distribution. Während die Distribution voll industriell geschieht, ist der Produktionsprozess des Komponierens, trotz aller starren Schemata, immer noch ein handwerklicher Prozess. Die Distribution entspricht dabei dem konfektionierten Kern, der Standardisierung, dem Wiedererkennbaren. Das „täppisch ungeschickte, halb dilettantische Produzieren“<sup>116</sup> hingegen ist ein „altmodisch individualistisches Moment“<sup>117</sup>, das „ebenso dem Bedürfnis nach dem jäh Auffallenden wie dem, die allherrschende Standardisierung, das Konfektionierte von Form und Gefühl, dem Hörer zu verbergen“<sup>118</sup>.

Bei aller recht drastischen materialästhetischen Kritik an der U-Musik ist dieses Bild dennoch nicht ungebrochen. Es finden sich einige Stellen in diesem Kapitel der *Einleitung in die Musiksoziologie*, die ein anderes Bild vermitteln.

Trotz seiner Kritik an der *Pseudoindividualisierung* kann Adorno dem Jazz materialästhetisch sogar einige positive Züge attestieren.

„Er (der Jazz; s.n.) hat gegenüber der Idiotie der von der Operette nach Johann Strauß abgeleiteten leichteren Musik technische Fertigkeit, Geistesgegenwart, die sonst von der leichten Musik abgebaute Konzentration, auch klangliches und rhythmisches Differenzierungsvermögen geschult. Das Klima des Jazz hat die teenagers von dem sentimental Muff der Gebrauchsmusik ihrer Eltern befreit.“<sup>119</sup>

Allerdings schlägt er den Jazz eindeutig der Sphäre der *leichten Musik* zu und sieht Jazz dann kritikwürdig, wenn er „sich als modern, womöglich als Avantgarde verkent“<sup>120</sup>. Diese Aussage trägt einen Subtext, der in Widerspruch zur bisher dargelegten Haltung Adornos zur U-Musik steht, da er hier die ästhetischen Qualitäten überhaupt anerkennt. Seine deutliche Wertung in ein oben und unten weicht auf, es mischen sich Grautöne in die Schwarz-Weiss-Malerei seiner Ästhetik.

---

<sup>114</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 211, Zeilen 3-4.

<sup>115</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 210, Zeilen 32-36.

<sup>116</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 210, Zeile 9.

<sup>117</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 210, Zeile 25.

<sup>118</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 210, Zeilen 27-30.

<sup>119</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 212, Zeilen 31-38.

<sup>120</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 213, Zeile 2.

Vor dem Hintergrund seiner bisherigen Argumentation nimmt Adornos Analyse in der Auseinandersetzung mit den Evergreens schließlich eine überraschende Wendung. Schon der einleitende Satz des Evergreen-Abschnitts deutet auf eine andere Perspektive hin:

"Nicht genug daran jedoch, gibt es auch bei Schlagern, bei Musik, die **kaum** zur Kunst rechnet, eine spezifische, sehr schwer zu umschreibende Qualität, die von den Hörern honoriert wird."<sup>121</sup>

Hier ist das Wort „kaum“ hervorzuheben. Trotz aller wuchtigen Argumente und Polemiken gegen U-Musik zielt sich Adorno, dem Schlager generell den Kunstcharakter abzusprechen. Diese Aussage ist als ein Ausdruck von Unentschiedenheit gegenüber U-Musik interpretierbar.

Eingedenk seiner bisherigen Kritik an der Gestaltung von U-Musik, trifft Adorno eine geradezu paradoxe Aussage über den Umgang und die Bedeutung des musikalischen Einzelelementes in den Evergreens:

„In der leichten findet eine Qualität ihr Refugium, die in der oberen verloren ging, aber ihr einmal wesentlich war, und für deren Verlust sie vielleicht sehr zu zahlen hat: Die des relativ selbständigen, qualitativ verschiedenen Einzelmoments in der Totalität. Ernst Krenek und andere haben darauf hingewiesen, daß die Kategorie des Einfalls (...) in der oberen Musik an Dignität verliert; es ist, als wolle die untere, ohne es zu wissen, dafür kompensieren. Die paar wirklich guten Schlager sind eine Anklage gegen das (...) was die Kunstmusik (...) einbüßte (...).“<sup>122</sup>

Adornos Befürchtung, die E-Musik könne sich von ihren eigenen Maßstäben entfernen, die bereits im Abschnitt „materialästhetische Konstruktion von E-Musik“ identifiziert wurden, wird hier im Umkehrschluss zur Gewissheit.

Der Schlager als Anklage gegen die Kunstmusik ist vor dem Hintergrund seiner Polemik gegen die U-Musik eine überraschende Volte. Sie offenbart, dass sein Verständnis des Verhältnisses der beiden musikalischen Sphären zueinander nicht so kontrastreich zwischen schwarz und weiß scheidet, wie es seine Rede über U-Musik zunächst nahe legt. Er beschreibt an dieser Stelle ein Verhältnis von E- und U-Musik zueinander, in dem U-Musik nicht mehr in einer (materialästhetischen) Abhängigkeit von E-Musik steht, U-Musik einen ästhetischen Wert zugesprochen bekommt.

Seine Feststellungen über die Qualitäten von Evergreens bleiben jedoch seltsam unkonkret. Abgesehen davon, dass Adorno hier die Begrifflichkeiten „Evergreen“, „Schlager“ und „guter Schlager“ durcheinandergehen,<sup>123</sup> kann er nicht näher be-

---

<sup>121</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 215, Zeilen 12-15; Hervorhebung s.n.

<sup>122</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 216, Zeilen 19-30.

<sup>123</sup> Bis dahin konnten „Evergreen“ und „guter Schlager“ als Synonyme angesehen werden, weshalb sein besonderes Augenmerk auf den Evergreens lag.

zeichnen, was diese Qualität des „Einfalls“ im Schlager ausmacht, die für ihn zum Ankläger gegen die Kunstmusik wird. Als Andeutung nennt er „plastisch akustische Kurven“<sup>124</sup> und bewegt sich damit begrifflich nahe dem, was Jahrzehnte später im Popdiskurs als „Sound“<sup>125</sup> beschrieben wird. Auch wenn das, was „gute Schlager“ ausmacht, für Adorno eine noch zu erforschende „qualitas Occulta“<sup>126</sup> bleibt, findet hier eine Verschiebung in der Einschätzung der U-Musik statt.

In seiner Analyse der Evergreens dreht Adorno gar den argumentativen Spieß um: Es ist nicht mehr eine materialästhetische Qualität, die gut und schlecht trennt. Evergreens, als Träger der „qualitas Occulta“, denen die Rettung des Einfalls in der Musik gelingt, sind zeitlose und **erfolgreiche** Schlager. Zum Maßstab wird hier Popularität und kommerzieller Erfolg, nicht mehr die Ästhetik. Dem widerspricht nicht, dass der kommerzielle Erfolg in einer ästhetischen Qualität begründet liegt. Den erfolgreichen Schlagern gelingt es nach Adorno nämlich, die widersprechenden Anforderungen, All- und Altbekanntes und das von allem Verschiedene zugleich zu sein, zu vereinen.

„Qualitativ gelungene Schlager (sind; s.n.) wohl jene, in denen diese Quadratur des Kreises geleistet ist.“<sup>127</sup>

Trotz dieser materialästhetischen Wendung bleibt es ein quantitatives Kriterium, denn die Auswahl wird entsprechend dem Zusage vorgenommen. Der gesamte Komplex der Auswahl und Erkennung von guten Schlagern basiert auf der Voraussetzung, dass alle gut gemachten Schlager (all diejenigen, denen die Quadratur des Kreises gelingt), und ausschließlich diese, erfolgreiche Schlager werden. Adornos Auswahlkriterien für sein Evergreen-Forschungsprogramm sehen weder vor, dass gute Schlager keinen Erfolg haben, noch dass erfolgreiche Schlager nicht die Vereinigung der sich widersprechenden Anforderungen leisten könnten.

Zusammenfassend kann für die materialästhetische Konstruktion von U-Musik festgehalten werden, dass Adorno hier nicht eindeutig und stringent in gut und schlecht einteilt. Neben klaren Konstruktionsmerkmalen wie Standardisiertheit, Pseudoindividualität und starre Form, die minderwertig konnotiert sind, stehen Äußerungen, die der U-Musik Qualitäten zusprechen, die ihr Würde zukommen lassen. Dies bedeutet keine „Ehrenrettung“ der U-Musik; doch ihre mahnende Rolle mag ihre Existenz rechtfertigen. Will Musik Kunst sein, muss sie sich dieser Mah-

<sup>124</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 217, Zeile 2.

<sup>125</sup> Sound als begriffliches Konzept setzt an einem ähnlichen Problem an, das auch Adorno mit den Evergreens hat: die Unmöglichkeit Popmusik ausreichend in Kriterien der herkömmlichen Musikwissenschaft und Musikkritik, Rhythmik, Harmonik, Tonalität, beschreiben zu können. Zusätzlich hat die Unkenntnis vieler PoprezensentInnen gegenüber diesen Kategorien zur schnellen Verbreitung des Begriffs "Sound" nicht unwesentlich beigetragen. Vgl.: Phleps, T. / Appen, R. von (Hg.): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Bielefeld 2003.

<sup>126</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 217, Zeile 13.

<sup>127</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 217, Zeilen 10-12.

nung stellen. Materialästhetisch mischen sich Grautöne zwischen die klaren Schwarz-Weiß Kontraste in denen das Verhältnis von E- zu U-Musik von Adorno beschrieben wird.

### Gesellschaftsbezogene Konstruktion von U-Musik

Das der Interpretation zugrundeliegende Kapitel *Leichte Musik* der *Einleitung in die Musiksoziologie* baut auf dem Kulturindustriekapitel aus der *Dialektik der Aufklärung* auf und bezieht den ideologiekritischen Ansatz von Adorno / Horkheimer<sup>128</sup> explizit auf die U-Musik.

U-Musik manipuliert und fingiert Regungen, Gefühle,<sup>129</sup> sie schafft ein System bedingter Reflexe,<sup>130</sup> sie fördert Passivität und Verdummung und umnebelt.<sup>131</sup> „Insofern ist die leichte Musik (...) Ideologie.“<sup>132</sup> Adornos Resümee vom Ende des Kapitels, „daß (...) das Massenphänomen der leichten Musik Autonomie und selbständiges Urteil untergräbt“<sup>133</sup>, ist prägend für seine Haltung zur U-Musik im Kapitel *Leichte Musik* der *Einleitung in die Musiksoziologie*. Doch auch auf dieser Ebene offenbaren sich am ambivalenten Blickwinkel auf U-Musik.

Auch wenn sich im Kapitel *Leichte Musik* keine explizite Aussage dazu findet, wird deutlich, dass U-Musik auf der Ebene der gesellschaftsbezogenen Konstruktion keine Kunst sein kann, weil ihr von Adorno kein utopisches Potenzial, kein Verweis auf eine nicht kapitalistisch verfasste Welt zugesprochen wird. Dieses utopische Potenzial wäre jedoch für Adorno die Voraussetzung dafür, um U-Musik als Kunst ansehen zu können. Adorno geht auf diesen Zusammenhang im bereits zitierten Textabschnitt zum ästhetischen Schein ein. Ein Schein, den U-Musik nicht errichtet weil „der Schein (...) für das eintritt, was den Hörenden real versagt ist“<sup>134</sup>, der Schein also nicht Schein bleibt, kein paralleles Universum etabliert wird.

Dass der Schein nicht gelingt, führt Adorno u.a. auf den Warencharakter der U-Musik zurück, auf den er bezüglich der Popularität der U-Musik, verbunden mit der Strategie des Plugging sowie durch den Verweis auf die Kulturindustrie eingeht. Popularität ist für Adorno weniger Ausdruck einer spezifisch ästhetischen Qualität als maßgeblich das Ergebnis von *Plugging*<sup>135</sup>, dem Promoten von Schlagern vor allem durch die Radiostationen; für die heutige Zeit wären die Videoclip-Channel MTV, Viva u.a. sicherlich hinzu zu zählen.

---

<sup>128</sup> Horkheimer, M. / Adorno, Th. W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt (Main) 1988.

<sup>129</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 205, Zeilen 34-37.

<sup>130</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 208, Zeilen 8-16.

<sup>131</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 209, Zeilen 8-19.

<sup>132</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 209, Zeilen 20-22.

<sup>133</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 218, Zeilen 2-3.

<sup>134</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 205, Zeilen 34-35.

<sup>135</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung* ..., S. 214, Zeile 4.

"Die zu best sellers auserkorenen Schlager werden in die Hörer wie mit Eisenhämmern so lange hineingerammt, bis sie sie wiedererkennen müssen und, wie die kompositorischen Reklamepsychologen richtig sich ausrechnen, darum lieben. (...) Kaum läßt mehr sich unterscheiden, was von den Schlagern wirklich, wie man hierzulande sagt, ankam und was darum dem Publikum als Liebling präsentiert wird, oder was nur dank einer Präsentation ankommt, die so tut, als wäre es schon vollbracht."<sup>136</sup>

Der Charakter von Schlagern als Ware, die verkauft werden will, ist es, so Adorno, der *Plugging* zwangsläufig macht und das Verhältnis zur Musik bestimmt. Und der Warencharakter ist es, der in der Kulturindustrie die Ursache für das ästhetische Erscheinungsbild der U-Musik begründet.

„Die um der Verkäuflichkeit willen unerbittlich kontrollierte Banalität der gegenwärtigen leichten Musik brennt ihrer Physiognomik das Entscheidende ein: Das Vulgäre.“<sup>137</sup>

Die ideologiekritische Position zum Warencharakter wird vor allem implizit durch den Rekurs auf den Begriff *Kulturindustrie* deutlich. In der Entwicklung dieses Begriffs wurde der Warencharakter und seine damit notwendig ideologische Dimension herausgestellt. Die Thematisierung der kulturindustriellen Organisation der Musik ist daher immer auch eine Bestimmung ihrer Form als auf dem Warencharakter aufbauende. Der Warencharakter ist es, der Autonomie, die Grundvoraussetzung für Kunst überhaupt, suspendiert.

Und hierin ist eben das Elend der U-Musik zu sehen, das Adorno beispielhaft am Jazz umreißt: Trotz seines aufrührerischen Potentials, als „von der Massenkultur rezipierten Heräsie“<sup>138</sup>, „ist Jazz von der Kulturindustrie und damit von der musikalischen und gesellschaftlichen Konformität aufgefangen worden“<sup>139</sup>. Damit ist auf die Beschränktheit von U-Musik verwiesen. Sie kann kein emanzipatives Potenzial entfalten, da sie immer wieder von der Kulturindustrie eingeholt wird, trotz aller Ausbruchversuche, für die der Jazz steht. Und sobald Kunst in diesem Rahmen sich abspielt, hört sie auf Kunst zu sein.

"Unter den Voraussetzungen und mit den Mitteln der eingespielten leichten Musik läßt diese so wenig von innen her sich sprengen, wie die Sphäre leichter Musik selber über sich hinausweist."<sup>140</sup>

Und der Grund hierfür liegt für Adorno in der kulturindustriellen Organisation von U-Musik, die Autonomie verunmöglicht.

Eine weitere Funktion von Musik sieht Adorno in der des Rausches. Rausch ist für Adorno im ursprünglichen Sinne nicht ideologisch, im Sinne eines falschen Be-

---

<sup>136</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 214, Zeilen 4-13.

<sup>137</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 206, Zeilen 26-28.

<sup>138</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 213, Zeilen 17-18.

<sup>139</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 213, Zeilen 21-23.

<sup>140</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 213, Zeilen 25-28.

wusstsein. In den Zeiten vor der beginnenden Trennung in die zwei Sphären E- und U-Musik wirkte diese **eine** Musik rauschhaft, orgiastisch.<sup>141</sup> Dieses rauschhaft-orgiastische Moment in der Antike ist für Adorno durchaus positiv konnotiert und trägt zunächst nicht den Makel des Ideologischen. Diese rauschhaften Elemente schließlich sondert die E-Musik „im Zeichen fortschreitender Naturbeherrschung und Logizität“<sup>142</sup> immer mehr aus. An die Stelle der E-Musik tritt die U-Musik, die nun versucht, dieses Erbe anzutreten. Unter kulturindustriellen Bedingungen aber, in denen „der objektive Geist (...) vollends von administrativen Zentren geplant und gesteuert“ wird, so Adorno, geht das befreiende Moment des Rausches in der U-Musik zugrunde. Das „traurige Überbleibsel des alten Rausches“<sup>143</sup> schließlich bildet die „stumpfe Euphorie“<sup>144</sup>. Durch den Umbau des Rausches in Euphorie wird die Vorstellung der orgiastischen Wirkung von Musik unter kulturindustriellen Bedingungen zur reinen Illusion.

„Die Feste, zu welchen die leichte Musik ihre Anhänger einlädt, sind der triste Alltag.“<sup>145</sup>

Das orgiastische Moment wird ideologisch umgebaut und dadurch als solches insgesamt vernichtet.

Adornos Kritik der U-Musik lautet zusammenfassend, dass U-Musik manipulativ wirke, dass sie aufgrund ihres Warencharakters und ihrer kulturindustriellen Organisation der Vorstellung von Autonomie entgegenstehe, keine emanzipativen Elemente beinhalten könne und herrschaftssichernd und affirmativ wirke.

Adornos stringente, ideologiekritische Argumentation zur U-Musik operiert mit zwei verschiedenen Bildern von den RezipientInnen. Auf der einen Seite werden sie als „Gefangene des Systems“, als Opfer des Kapitalismus und der Kulturindustrie präsentiert, während sie auf der anderen Seite als autonome Individuen, fähig zur freien und mündigen Entscheidung vorgestellt werden. Aus diesen zwei Bildern ergeben sich wiederum widersprüchliche Aussagen über die ideologische Wirkung und (Herrschafts-)Funktion von U-Musik.

Schon in der Urgeschichte der U-Musik wurde diese ästhetische Sphäre, so stellt es Adorno in seinem kurzen musikgeschichtlichen Parforceritt fest, als Herrschaftsinstrument eingeführt. Die unterprivilegierten RezipientInnen wurden schon damals „mit eigens für sie präparierten Reizen abgespeist“<sup>146</sup>. Entscheidend ist an dieser Stelle, dass der aktive Part bei „den Herrschenden“ liegt, die entsprechende Reize produzieren lassen. Die RezipientInnen werden bezeichnet als „diejenigen, welche

<sup>141</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 199, Zeile 22.

<sup>142</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 199, Zeilen 23-24.

<sup>143</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 209, Zeile 13.

<sup>144</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 209, Zeile 12.

<sup>145</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 203, Zeilen 26-28.

<sup>146</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 199, Zeile 21.

durch ökonomischen und psychischen Druck von dem zurückgestoßen wurden, was als Kultur sich etabliert hat"<sup>147</sup>. Es sind also die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die schon zur Zeit des römischen Mimus Menschen von der kulturellen Teilhabe ausgeschlossen haben. Ökonomischer und psychischer Druck, sind Lebensbedingungen die keine Zeit und keinen Raum für die Auseinandersetzung mit Gesellschaft und damit für Kunst lassen. Der Arbeitsalltag ist depravierend und der psychische Druck ist letztlich vor allem der spezifischen Organisationsform der Ökonomie geschuldet. Die hier von Adorno getroffenen Feststellungen über den Hintergrund des Auseinanderfallens der Ästhetik in zwei Modi zu Zeiten der römischen Antike, sind in Bezug auf das Bild von den RezipientInnen und ihrer gesellschaftlichen Situation so entworfen, dass sie implizit auch auf die RezipientInnen unter den Bedingungen des Hochkapitalismus zu Beginn der 60er Jahre und auch heute noch zutreffen (sollen). Dies wird an folgender Schilderung der Lebenssituation der U-Musik HörerInnen deutlich :

"Sie (die Schlager; s.n.) rechnen mit Unmündigen; solchen, die des Ausdrucks ihrer Emotionen und Erfahrungen nicht mächtig sind; sei es, daß Ausdrucksfähigkeit ihnen überhaupt abgeht, sei es, daß sie unter zivilisatorischen Tabus verkrüppelte."<sup>148</sup>

Hier wie da das gleiche zeitlose Bild: Von der künstlerischen Entwicklung aufgrund der Lebenssituation ausgeschlossen, werden die Unterprivilegierten mit der leichten Musik abgespeist. U-Musik ist nicht die Musik der Unterdrückten sondern diejenige für die Unterdrückten.

Dieser Blickwinkel auf die RezipientInnen als „Opfer der Verhältnisse“ setzt sich auch im weiteren fort. Adorno bezieht sich auf *Leichte Musik* als diejenige, die im Reproduktionsprozess der arbeitenden Menschen an prominenter Stelle verankert ist. Allerdings tut er dies in einer distanzierten Form. In seinen Worten ist es die *leichte Musik* selbst, die ihre Funktion als „Entspannung von den anstrengenden Arbeitsprozessen als ihre eigene Norm proklamiert“<sup>149</sup>. Es bleibt auch im Folgenden unklar, ob er die proklamierte Entspannung als wirklich sich einstellenden Effekt der U-Musik zulässt. Entscheidend ist, dass die Orientierung an der reproduktiven Funktion Passivität auf Seiten der RezipientInnen fördert, so Adorno.<sup>150</sup> Der Passivität fördernde Charakter liegt sowohl im musikalischen Material selbst begründet, das weder Konzentration noch Spontaneität der HörerInnen fördert, als auch im Gesamtsystem der *Leichten Musik*, ihrer kulturindustriellen Verfasstheit. Die Rolle der RezipientInnen ist im Zusammenhang mit der Passivität etwas diffus. Die Passivität geht zunächst von der *Leichten Musik* und ihrem Gesamtsystem selbst aus. Vor diesem Hintergrund werden die KonsumentInnen von *Leichter Mu-*

---

<sup>147</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 199, Zeilen 16-18.

<sup>148</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 205, Zeilen 21-25.

<sup>149</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 208, Zeile 38 f.

<sup>150</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 209, Zeilen 8-16.

sik als Gefangene der Kulturindustrie vorgestellt. Hinzu kommt, dass Adorno ihnen nicht das Bedürfnis nach Entspannung abspricht, weshalb ihre Hörgewohnheiten nicht direkt kritisiert. Zwar sind die HörerInnen an der Verdummung mit beteiligt, weil sie eben konsumieren, was sie konsumieren und sich nicht über den ideologischen Apparat hinweg setzen. Weil aber Adorno an dieser Stelle nicht zur Bedürfniskritik greift, wird ihr „Freispruch“ offenbar.

Das Ausgeliefertsein gegenüber gesellschaftlichen Bedingungen wird noch weiter verfolgt. Nicht nur befinden sich die RezipientInnen – von der Kulturindustrie verdummt- in einer Opferrolle. Ihre Lebenssituation ist zudem die einer „lonely crowd“<sup>151</sup> von „Atomisierten“<sup>152</sup>. Umstände also, für die sie kaum zur Verantwortung gezogen werden können. Daher bleibt ihr „Opferstatus“ erhalten, wenn Adorno im Weiteren zu dem Schluss kommt, die Individuen versuchten, durch Identifikation mit U-Musik und ihren Stars, diesen Zustand der Vereinzelung zu lindern. Und dies, so Adorno, geschieht erfolgreich, denn via Identifikation fühlt sich das Subjekt „eingegliedert in die Gemeinde der Fans“<sup>153</sup>.

Adornos Bild von der Gefangenheit der RezipientInnen ist sehr weitreichend. Aufgrund der bereits beschriebenen und zitierten intellektuellen Konstitution (Ausdrucksunfähigkeit und Unmündigkeit) spricht er ihnen sogar das Vorhandensein authentischer Gefühle überhaupt ab, an deren Stelle er durch Schlager produzierte Ersatzgefühle treten sieht.<sup>154</sup> Wie die U-Musik selbst, so sind auch diese Gefühle standardisiert. Weiterhin werden die Subjekte nicht als handelnde Individuen beschrieben, in deren Macht es stehe sich dieser Situation und Dynamik zu entziehen. Adorno sieht die Ursache für diese Wirkung der Musik, in ihrer Materialität:

„Manipuliert ist das Hören leichter Musik nicht erst von den Interessenten, die sie herstellen und verbreiten (mithin der Kulturindustrie; s.n.), sondern gleichsam von ihr selbst, ihrer immanenten Beschaffenheit. Sie etabliert in ihrem Opfer ein System bedingter Reflexe.“<sup>155</sup>

Mit der passiven Rolle wird den Subjekten die Verantwortung für ihr Tun genommen, sie sind nur Opfer der Umstände, selbst nicht für ihre Situation verantwortlich. Mit dieser Rolle enthebt Adorno sie jeglicher Verantwortung und übt sogar ihren Bedürfnissen gegenüber Nachsicht.

Neben diesem Bild der RezipientInnen als Opfer, finden sich Passagen, in denen die KonsumentInnen *leichter Musik* in einem anderen Verhältnis zur Musik und zur Gesellschaft vorgestellt werden. Passagen, die deutlich machen, dass Adorno die Subjekte nicht frei sprechen wollte von ihrem Tun und ihren Bedürfnissen. Sie sind aus einer solchen Perspektive nicht (nur) Gefangene des Systems, sondern autonome Subjekte, frei in ihrer Entscheidung und damit auch kritisierbar. Und, sobald

<sup>151</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 205, Zeile 21.

<sup>152</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 205, Zeile 21.

<sup>153</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 206, Zeile 13.

<sup>154</sup> Vgl. Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 205, Zeilen 25-30.

<sup>155</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 208, Zeilen 12-15.



Adorno den RezipientInnen diesen Status zuweist, bricht über sie ein ähnlich drastisches Gericht herein, wie über die U-Musik

"Ihre Gesinnung (der RezipientInnen von U-Musik; s.n.) hat wahrhaft das Brechtische ‚Ich will ja gar kein Mensch sein‘ zur Maxime. Was sie musikalisch an sie selbst, an Fragwürdigkeit und mögliche Erhebung der eigenen Existenz mahnt, ist ihnen peinlich. Gerade weil sie real von dem abgeschnitten sind, was sie sein könnten, ergreift sie Wut, wenn Kunst sie daran erinnert."<sup>156</sup>

Die unterdrückten Individuen identifizieren sich mit der Erniedrigung, „aus der das gefangene Bewußtsein, dem sie widerfuhr, nicht herausfindet“<sup>157</sup>. Sie werden zum aktiven Teil des Herrschaftssystems, das sie in ihre unterprivilegierte Situation versetzt. Es sind ihre Bedürfnisse und ihre Verhaltensweisen, die sie in einen selbstverschuldeten Teufelskreis der Unterdrückung binden.

Die Beihilfe zur Erniedrigung hat U-Musik in Adornos Augen immer schon gewährleistet. Allerdings geschah dies nicht planvoll, sondern „oblag“ den Individuen selbst. Mit dem Übergang in die kulturindustrielle Phase hat sich dies geändert:

„Erniedrigung selber (wird; s.n.) heute organisiert, verwaltet, die Identifikation mit ihr planvoll in die Gewalt genommen.“<sup>158</sup>

Der Blick auf die RezipientInnen als autonome Individuen wird durch diese neue Volte nicht zurückgenommen. Sie bleiben autonome Individuen und werden nicht auf eine passive Rolle reduziert. Der Ausgangspunkt bleibt das Interesse der Subjekte, nicht an die schlechten Zustände und die Widerstandsfähigkeit gemahnt werden zu wollen. Sie richten sich in ihrer Rolle ein, wollen nicht erinnert werden an das, was sie sein könnten.

Neben dem Bild der Selbstunterwerfung der U-Musik-RezipientInnen entwirft Adorno ein weiteres Muster autonomer Individuen, das zu demjenigen der RezipientInnen als in Widerspruch steht.

"Unablässig wird für das geworben, wonach ohnehin die lechzen, auf die man es abgesehen hat. Mitveranlaßt mag das sein durch deren Ambivalenz. Sie widerstehen nicht nur dem musikalisch Ernstesten, sondern sträuben sich insgeheim gegen die eigenen Favoriten. Ihr Widerstand entlädt sich in dem Gelächter, das die Fans über alles nach ihrer Ansicht Veraltete anstimmen."<sup>159</sup>

Die RezipientInnen sind hier nicht Opfer, sondern Agierende und sie fügen sich eben nicht in ihr Schicksal sondern leisten sogar Widerstand. Selbst wenn sie nicht an das erinnert werden wollen, was sie sein könnten, so äußern sie dennoch ihr Unbehagen an den gegebenen (gesellschaftlichen) Bedingungen. Ihre Haltung ist eben ambivalent. Die hermetische Schließung des *circulus vitiosus* der Ideologie,

<sup>156</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 206, Zeilen 31-35.

<sup>157</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 207, Zeilen 8-9.

<sup>158</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 207, Zeilen 12-13.

<sup>159</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 271, Zeilen 15-21.

wie sie mit der Selbsterniedrigung beschrieben wurde, wird hier wieder aufgebrochen.<sup>160</sup> Die widerständige Haltung gegenüber der U-Musik ist das Prinzip Hoffnung auf einen Ausweg aus dem kulturindustriellen Herrschaftsverhältnis. Auch wenn Adorno an diesem Punkt keine weiteren Ausführungen folgen lässt, bleibt ein Riss im Gehäuse der Hörigkeit.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Adorno ein komplexes Bild von den RezipientInnen im Kontext der kulturindustriellen Verfasstheit der U-Musik entwirft. Er sieht sie an verschiedenen Punkten gleichzeitig als Opfer eines ideologischen Systems und als autonome Individuen, die einerseits für ihre Handlungen selbstverantwortlich, selbst die Unterdrückung suchen und andererseits dennoch Träger eines Hoffnungsschimmers gegen die Verhältnisse sind.

### Die Spaltung in E- und U-Musik

Es finden sich einige Passagen in Adornos Kapitel *Leichte Musik* der *Einleitung in die Musiksoziologie*, die sich direkt auf das Verhältnis und die Entwicklung der Spaltung der beiden musikalischen Sphären beziehen. Diese Passagen enthalten zwangsläufig Aussagen über die Konstruktion von E- und U-Musik und sollen jetzt in einem eigenen Abschnitt behandelt werden, da sie sonst doppelt, sowohl in den Abschnitten zu E- wie zu U-Musik, zur Analyse hätten herangezogen werden müssen.

Die frühzeitige Entstehung einer separaten Sphäre der U-Musik wurde bereits beschrieben. Adorno stellt jedoch fest, dass diese Trennung zunächst nicht starr war. Vielmehr hat die E-Musik Elemente der U-Musik aufgenommen „im Gedächtnis ans Unrecht gegen die vielen“<sup>161</sup>. Zwei gleichzeitig sich abspielende Entwicklungen haben dann dazu geführt, dass diese Aufnahme nicht mehr möglich war. Vorbei sind die Zeiten, als „leichte Musik zuweilen mit Anstand möglich“<sup>162</sup> war. Bedingt wurde dies sowohl durch die Entstehung der Kulturindustrie, die ästhetischer Objekte zu Waren macht, als auch durch den ästhetischen Verfall der U-Musik. Die kulturindustrielle Organisation der Kunst brachte sie um ihre Autonomie und der ästhetische Verfall brachte das Ende des kritischen und utopischen Potenzials mit sich. Dass beide Entwicklungen im Niedergang der U-Musik miteinander verknüpft sind, sich gegenseitig durchdringen, dass nicht mehr zwischen Ursache und Wirkung

---

<sup>160</sup> Eine ähnliche Ambivalenz sehe ich im Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung*. Auch dort wird die Schließung durch die Involvierung der RezipientInnen geschaffen, wie sie andererseits immer wieder durch die Betonung widerständiger Elemente der RezipientInnen gebrochen wird.

<sup>161</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung ...*, S. 199, Zeile 27.

<sup>162</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung ...*, S. 200, Zeilen 11-12.

unterschieden werden kann, ist für Adorno Ausdruck des dialektischen Verhältnisses von Produktion und Distribution. Dieser Prozess des „Verfalls“ endete in der „unwiderruflichen und beziehungslosen Lossage der beiden Bereiche voneinander“<sup>163</sup>.

An anderer Stelle nimmt Adorno das Bild der strikt getrennten Sphären zurück, allerdings ohne damit die Konstrukte selbst in Frage zu stellen. Ausgehend von der Feststellung, dass die Standardisierung durchaus keine Erfindung der U-Musik sei, sondern auch in der E-Musik des 17. Jahrhunderts auszumachen gewesen sei, entsteht das Bild eines ästhetischen Kontinuums zwischen guter (E-) und schlechter (U-) Musik: „Dafür gibt es (...) auch heute noch gute schlechte Musik neben all der schlechten guten“<sup>164</sup>. Dieses Bild eines Kontinuums deutete sich bereits in Adornos Ausführungen zum Jazz an. Ihm konnte er trotz aller brachialen Kritik einige positive Aspekte abgewinnen. Das Kontinuum entsteht durch die Schnittmenge zwischen den zwei getrennten Teilmengen E- und U-Musik. Diese Schnittmenge ist unscharf, die einzelnen Elemente sind weder der einen noch der anderen Seite eindeutig zuordenbar.

## Zusammenfassung

Kennzeichnend für das Kapitel *Leichte Musik* der *Einleitung in die Musiksoziologie* ist eine ambivalente Haltung Adornos, sowohl in Bezug auf die Bewertung der Materialästhetik von U-Musik als auch die Rolle der RezipientInnen im Kontext der ideologiebildenden Wirkung von U-Musik. Seine Argumentation ist nicht blockartig in ein Pro und Contra gegliedert, sondern Kritik und Rechtfertigung ziehen sich wie phasenverschobene Sinuskurven durch das Kapitel. Der Hauptklang, der Grundton wird durch die pointierte und polemische Kritik an der *leichten Musik* und ihren RezipientInnen gebildet. Hierein mischen sich an mehreren Stellen dissonante Sichtweisen und Argumentationen, die es schwer haben sich gegenüber der Kritik an der U-Musik gehör zu verschaffen. So bleibt der Grundton der Argumentation gut hörbar: Dem starren Schema der Schlager entsprechend, bilden deutliche Ablehnungen der U-Musik die metrischen und harmonischen Eckpunkte der Argumentation, die aber nicht darüber hinwegtäuschen dürfen, dass Adornos Argumentation keineswegs so eindeutig ist, wie es seine Polemik nahe legt.

Weil *leichte Musik* den materialästhetischen Kriterien der Standardisierung gehorcht, kann sie, so Adorno, anders als die Kunst, kein kritisches und utopisches Potenzial entfalten, an eine bessere Gesellschaft der Freien und Gleichen gemahnen.

---

<sup>163</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung ...*, S. 200, Zeilen 13-14.

<sup>164</sup> Adorno, Th. W.: *Einleitung ...*, S. 211, Zeilen 22-25.

Anders als bei der starren Form der U-Musik bleiben die argumentativen Komplikationen und Dissonanzen zwischen den metrischen und harmonischen Eckpunkten der Kritik nicht konsequenzlos. Sie hinterlassen einen Riss in der glatten und gehärteten Oberfläche der Rede gegen die *leichte Musik*. Ihr Credo bleibt uneinheitlich und lässt sich nicht auf eine blanke Ablehnung reduzieren.

Die widerständige Haltung der RezipientInnen aber die Adorno konstatiert, kann aus seinem Blickwinkel nur ein Verweis auf die Hoffnung sein, auch die KonsumentInnen der *leichten Musik* könnten eines Tages die katastrophische U-Musik hinter sich lassen und sich der E-Musik und ihrem utopischen Gehalt zuwenden.

Adorno setzt sich im Kapitel *Leichte Musik* explizit von der Kritik kulturpessimistischer und bürgerlicher Musik- und Kunstwissenschaft an U-Musik und Massenkultur ab. Seine Kritik zielt auf die Verwobenheit von U-Musik in den ideologischen Apparat der Kulturindustrie sowie auf die Unmöglichkeit der U-Musik über sich hinaus zu verweisen und eine andere Gesellschaft denkbar zu machen.

Die Kritik der „Bildungsphilister“<sup>165</sup> an *leichter Musik* hingegen richtet sich auf die „angebliche Verflachung des Allgemeingeschmacks“<sup>166</sup>, ihre „Entseelung“ und „hemmungslose Sinnlichkeit“<sup>167</sup>. Auch wenn Adorno der Diagnose „Verfall“ zustimmt, so sind die dahinter stehenden Analysen gänzlich verschieden. Die o.g. Argumente des Kulturpessimismus lässt Adorno allesamt nicht gelten, weil sie den ideologischen Charakter von U-Musik nicht begreifen und thematisieren.

Adornos Kritik der *leichten Musik* ist im Kern, im Gegensatz zu derjenigen des Kulturpessimismus, keine materialästhetische sondern eine ideologiekritische. Auch wenn Adorno vielfach einen direkten Effekt musikalischer Strukturen auf die RezipientInnen beschreibt, (aus Standardisierung resultiert Passivität), so ist diese Feststellung nur im Kontext der Ideologie, der Rolle von Unterhaltung im Kapitalismus usw. zu verstehen. Nicht aus der Materialität der Musik folgt die Kulturindustrie sondern die Kulturindustrie schafft und fördert bestimmte materialästhetische Entwicklungen, die ihr dienlich sind.

Adornos Arbeit zur *leichten Musik* ist in weiten Teilen als RezipientInnenforschung zu bezeichnen. Das gilt insbesondere für seine Aussagen zur ideologischen Wirkung materialästhetischer Eigenschaften von U-Musik. Die Feststellungen, die er in diesem Zusammenhang trifft, sind oft spekulativ. Die von ihm entwickelte Argumentation ist schlüssig, basiert aber auf schwer zu belegenden Annahmen. Er sieht dies auch selbst, wie folgendes Zitat aus seiner Diskussion der identifikationsstiftenden Wirkung von U-Musik zeigt:

---

<sup>165</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S.200, Zeile 15.

<sup>166</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 199, Zeile 10.

<sup>167</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 207, Zeile 15.

"Es bedürfte außerordentlich subtiler, heute kaum auch nur abzusehender sozialpsychologischer Forschungsverfahren, um solche Sachverhalte in Hypothesen zu fassen, die zu bewahrheiten oder zu widerlegen wären. Daß Empirie so spröde sich macht gegen so plausible Theoreme, wird bedingt nicht nur von der Zurückgebliebenheit musiksoziologischer Ermittlungstechniken."<sup>168</sup>

Eine empirische Basis, die durch eine Wirkungsanalyse von Musik hergestellt werden müsste, kann er für keine seiner ideologiekritischen Aussagen zur Wahrnehmung und Verarbeitung von (leichter) Musik benennen. Seine Argumente sind plausibel, die beschriebenen Zusammenhänge erscheinen logisch, sind aber nur augenscheinvalid. Seine ideologiekritische Fixierung auf das Material bleibt ohne Wirkungsforschung rein hypothetisch und spekulativ.

Adornos Ansatz legt den Umgang mit Kunst nicht in die Hände der RezipientInnen. Die Wirkung geht von der Kunst aus, die sich dann in den Wahrnehmenden entfaltet. Die Möglichkeit der Generierung unterschiedlicher Sichtweisen und Interpretationsmöglichkeiten sieht er nicht, auch nicht eine Chance dazu. Bei Adorno ist ein Ende der Autorenschaft, wie sie Umberto Eco in seinem Buch *Das offene Kunstwerk*<sup>169</sup> beschreibt, nicht erkennbar. Für ihn sind die RezipientInnen Marionetten in der Hand der Ästhetik. Musik bildet für ihn keinen Lesartenraum, der durch die unterschiedlichen Zugänge und Interpretationen der HörerInnen entsteht.

---

<sup>168</sup> Adorno, Th. W.: Einleitung ..., S. 206, Zeilen 17-23.

<sup>169</sup> Eco, U.: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt (Main) 1977.

### 3.1.5. Konfrontation I Adorno und das Zeit-Feuilleton

Adornos musiksoziologischer Ansatz fand weder auf der materialästhetischen, noch auf der gesellschaftsbezogenen Ebene eine Entsprechung in den analysierten Aufführungskritiken der *Zeit*. Adornos Einlassungen zur U-Musik mussten dabei zwangsläufig beziehungslos bleiben, da die *Zeit* in den Jahrgängen 1955 und 1960 nicht über Musik dieser Sphäre berichtete. Übereinstimmungen konnten demnach nur in Hinsicht auf die E-Musik gefunden werden. Die möglichen Schnittpunkte zwischen Feuilleton und Theorie wurden weiter dadurch reduziert, dass der musikalischen Gestaltung der Oper, auf der im Feuilleton der *Zeit* das Schwergewicht lag, von Adorno nur zu einem geringen Teil Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Adornos Gesichtspunkte der Gestaltung des Verhältnisses von Detail und Totalität (*Komplexität*), der dialektische Umgang mit den historischen Formen, sowie die Betonung der freien und autonomen Gestaltungsmöglichkeit des Komponisten, wurden vom Feuilleton nicht aufgegriffen. Eine materialästhetische Würdigung unter diesen Aspekten hätte eine sehr feingliedrige und an musikwissenschaftlichen Begriffen orientierte Betrachtung erfordert, die sich deutlich vom Herangehen des Feuilletons unterschieden hätte. Ein Bezug zu den historischen Formen, wie ihn Adorno ansprach, hätte eine Herleitung der Materialgestaltung bedeutet, das Suchen nach Gründen für die Form der Musik verlangt; dies wurde von keinem der beiden Rezensenten der *Zeit* geleistet. Die vorgenommene Kontextualisierung der besprochenen Opern in aktuelle Tendenzen des Opernschaffens (Denkoper, Bearbeitung literarischer Vorlagen) gingen in eine andere Richtung, da sie sich auf Thema und Texte, nicht auf die Musik bezogen. Die in den Rezensionen herausgearbeitete Verbindung zwischen Musik und Thema, sei es direkt als „Spiegel“ oder indirekt durch die „Rollenprofilierung“ ist als eigenständiger Aspekt des Feuilletons anzusehen, von dem nicht auszuschließen ist, dass er sich mit Adornos Blickwinkel auf die Oper treffen würde. Oper, Operette, Musical und Revue wurden von ihm zwar als musikalische Idiome genannt. Er ging allerdings nicht auf die Textebene ein, sondern näherte sich auch diesen Idiomen allein auf der Ebene der Musik. Die Rolle der RezipientInnen im System der Musik, die für Adorno in Zusammenhang mit dem Zugang zur Musik so wichtig war, wurde im Feuilleton nicht zu einer Ebene der Auseinandersetzung mit Musik. Durch die auktoriale Erzählsituation der Rezensionen erlangten die Aussagen der Autoren den Charakter von allgemeingültigen Aussagen, die damit beanspruchten einen wahren Zugang zur Aufführung zu beschreiben. Die ZuhörerInnen konnten dadurch nicht zu einem Bestandteil der Aufführungsbesprechungen werden. Adornos Anforderung an Musik, autonom zu sein um als Kunst gelten zu können, die Formprinzipien losgelöst von gesellschaftlichen Zwängen sich entwickeln zu

lassen, ist ein Blickwinkel auf Musik, der dem Feuilleton fremd war. Diese Sicht auf Musik war sprichwörtlich zugleich die materialästhetische als auch die gesellschaftsbezogene Konstruktion von E-Musik an. Aus der materialästhetischen Anforderung autonomer Gestaltung folgte der utopische und emanzipative Gehalt der Musik. Im Feuilleton der *Zeit* fehlt eine solche Perspektive. Die Opern präsentierten zwar Haltungen zur Welt, und mit dem Thema Zivilcourage in Egks *Irische Legende* wurde im Jahre 1955 eine antifaschistische und politisch links zu verortende Position bezogen. Von Utopie, einer Welt jenseits der warenförmigen Organisation, war der Blick auf die Musik im Feuilleton der *Zeit* weit entfernt.

Auch in Bezug auf die Konnotation treffen sich Feuilleton und Adorno nicht. Für Die *Zeit* war die U-Musik eindeutiger als für Adorno schlechte Musik, auch wenn sich diese Auffassung nur mittelbar, durch Unterlassung ausdrückte. Dass U-Musik im Feuilleton der *Zeit* in den Jahrgängen 1955 und 1960 nicht behandelt wurde, offenbart eine eindeutige Haltung zur Musik dieser Sphäre seitens der Redaktion.

Adornos Haltung zur U-Musik hingegen war ambivalent, trotz der polemischen Spitzen gegen die Musik dieser Sphäre.

### **3.2. Material II – Boom and Backlash**

#### **Das Zeit-Feuilleton der Jahrgänge 1965, 1970 und 1975 mit Konrad Boehmer**

#### **3.2.1. Der Jahrgang 1965**

Der Umfang der Zeit hatte sich 1965 im Vergleich zum Jahrgang 1960 stark erweitert. Eine Ausgabe umfasste nun zwischen 28 und 72 Seiten, durchschnittlich 46 Seiten. Die Beilage und die rubriklose Rubrik bestanden nicht fort. Die Themen dieser Seiten waren in der neuen Rubrik *Modernes Leben* untergebracht worden; in diesem Teil dominierten im Jahrgang 1965 Beiträge aus dem Themenbereich Frauenemanzipation. Die Trennung des Feuilletons vom Literaturteil war nun eindeutiger. So fanden sich 1965 kaum noch Buchkritiken im Feuilleton, wie auch der Anteil prosaischer Beiträge abgenommen hatte. Der Umfang des Feuilletons schwankte, abhängig von der Seitenzahl der gesamten Ausgabe, stark zwischen drei und elf Seiten. Das Feuilleton erstreckte sich durchschnittlich über 5 Seiten, womit den dort behandelten Themen zwei Seiten mehr zur Verfügung standen als 1965. Kritiken und allgemeine Beiträge zum Kunstleben sowie Artikel zum Themenkomplex „Hochschule“ bekamen in diesem Jahrgang mehr Gewicht. Das Feuilleton war weiterhin hinter dem Politikteil positioniert. Mit der Erweiterung des Feuilletons nahm auch die Anzahl der Beiträge, die sich mit Musik befassten, deutlich zu. Insgesamt wurden 78 Artikel, Plattenkritiken und Notizen zu diesem Themenfeld veröffentlicht; eine Verdoppelung der Anzahl von Beiträgen im Vergleich zu 1960. Musik war damit ein wesentlicher und kontinuierlicher Bestandteil des Feuilletons.



### Artikelsparten im Jahrgang 1965

Mosaik	15
Plattenkritiken	20
Aufführungskritiken	16
Oper/Operette	9
Festspiele/Musiktage	1
Musical	
Konzert	2
U-Musik	1
Jazz	3
Musikgeschehen	11
Allgemein	2
E-Musik	7
U-Musik	2
Anlässe	2
Portraits	13
Insgesamt	77

Von der Ausdehnung der Berichterstattung zu musikalischen Themen konnten alle journalistischen Sparten profitieren, mit Ausnahme der *Anlässe* und der Notizen im *Mosaik*. Plattenkritiken, die im Jahrgang 1960 gar nicht publiziert wurden, hatten an der Steigerung der Anzahl von Beiträgen den größten Anteil, zusammen mit den Portraits. Eine 11-teilige Reihe zu Pianisten war für die hohe Anzahl von Beiträgen dieser Sparte verantwortlich. Aufführungskritiken und Beiträge zum Musikgeschehen trugen mit einer Steigerung um sieben (*Aufführungskritiken*) bzw. vier (*Musikgeschehen*) ebenfalls zu der Erweiterung der Berichterstattung bei.

Im Bereich der Sparte *Aufführungskritiken* konnte die Oper ihre dominierende Stellung behaupten, während die Bedeutung dieser Sparte im Verhältnis zur Anzahl aller Beiträge durch die Ausweitung der Beschäftigung mit Musik insgesamt zurückgegangen war.

Zu den besprochenen Konzerten gehörte 1965 ein Artikel zum Gospel und Spiritual-Festival, womit erstmals U-Musik in dieser Sparte besprochen wurde.

Die Berichte der Sparte *Musikgeschehen* thematisierten so unterschiedliche Aspekte und Ereignisse wie eine in Leipzig stattgefundene Tagung zur zeitgenössischen Musik, die Einsetzung eines neuen Generalmusikdirektors an der Berliner Oper sowie das wider erwarten umtriebige Musikleben in Kleve und am Niederrhein. Zwei Beiträge dieser Sparte beschäftigen sich zudem mit Themen aus der Sphäre der U-Musik: Ein Artikel über die US-amerikanische Folksong Bewegung und ihr Festival in Newport, sowie ein Beitrag über die „Beat-Welle“.

In den zwanzig Beiträgen der Sparte *Plattenkritiken* wurden insgesamt 49 Schallplatten besprochen. Alle der gewürdigten Tonträger gehörten der Sphäre der E-Musik an. Die Besprechungen teilten sich Lydia Schierning und Heinz Josef Herbort. Unter der Überschrift *Lydia Schierning empfiehlt Schallplatten* wurden pro Beitrag bis zu sechs Schallplatten vorgestellt. Dabei wurden jeder Platte maximal 20 Zeilen gewidmet. Unter der Überschrift *Schallplatte* oder *Die neue Schallplatte* rezensierte Heinz-Josef Herbort jeweils nur eine Aufnahme, auf die mit ca. 30 Zeilen eingegangen wurde. Die Plattenkritiken nahmen in diesem Jahrgang, in Bezug auf die Länge, eine Mittelposition zwischen den Notizen des Mosaiks und den langformatigen Beiträgen ein.

Hinsichtlich der Repräsentation von U-Musik deutete sich mit dem Jahrgang 1965 eine erste Verschiebung an. Während dieser Sphäre der Musik in den Jahrgängen 1955 und 1960 im *Zeit-Feuilleton* keinerlei Beachtung geschenkt wurde, widmeten sich jenseits der Notizen im *Mosaik* und der *Schallplattenkritiken* drei von 42 Artikeln Themen und Auftritten aus dieser Sphäre der Musik. Insbesondere die beiden Beiträge zum Musikgeschehen verwiesen auf eine sich langsam ändernde Rolle dieser Musik und auf ein Interesse ihr gegenüber. An dieser Musik als kulturellem Faktum kam das Feuilleton scheinbar nicht mehr vorbei.

Weiterhin ist hervorzuheben, dass nur einer der drei Beiträge zur U-Musik vom musikfeuilletonistischen Stammpersonal geschrieben wurde. Heinz Josef Herbort widmete sich in einem Beitrag dem europäischen Gospel und Spiritual-Festival. Eva Kipphauer, die für den Beitrag über die US-amerikanische Folk-Szene verantwortlich zeichnete und Uwe Nettelbeck, Verfasser des Beitrages über die Beat-Szene in Liverpool, tauchen sonst nicht als AutorInnen von Beiträgen zur Musik auf.

### **Es swingt, es jumpst, es rockt. Gospel- und Spiritual-Festival in Europa<sup>170</sup>**

In Ausgabe Fünf des Jahrgangs 1965 berichtete Heinz Josef Herbort über die Tournee „gospel and spiritual festival“, die in 28 Tagen in 23 europäischen Großstädten gastierte. An den Anfang seines Artikels stellte Herbort eine Unterscheidung von Gospels und Spirituals auf musikalischer, soziologischer und theologischer Ebene.<sup>171</sup> Daran schloss sich eine kurze Vorstellung der beteiligten ProtagonistInnen an,<sup>172</sup> bevor die Darbietung selbst zum Thema wurde.<sup>173</sup> Herbort würdigte jede der drei am Festival beteiligten Gruppen in einem eigenen Absatz, wie er auch auf das Intro, das vom gesamten Ensemble bestritten wurde, separat einging. Nach der darauf folgenden Darstellung der Idee und des Zwecks des Festivals, kam Herbort kurz auf den, seiner Auffassung

<sup>170</sup> Herbort, H. J.: Es swingt, es jumpst, es rockt. In: *Die Zeit*, Nr. 5. Hamburg 1965.

<sup>171</sup> Herbort, H. J.: Es ..., Zeilen 12-37.

<sup>172</sup> Herbort, H. J.: Es ..., Zeilen 38-48.

<sup>173</sup> Herbort, H. J.: Es ..., Zeilen 49-85.

nach kritischen Aspekt, der mangelnden Authentizität des Festivals zu sprechen, bevor er mit den wohlmeinenden Worten schloss:

„Tausende kamen und waren begeistert. Sie kamen, wie sie zum Folk Blues Festival erschienen und wie sie zur nächsten Jam Session kommen werden.“<sup>174</sup>

Wie bereits erwähnt, sprach und beschrieb Herbort in vier Passagen die Aufführungen des gesamten Ensembles sowie der das Ensemble bildenden drei Gruppen. Drei der Beschreibungen kulminierten in der Feststellung, dass die Darbietung die ZuhörerInnen ergriff und mitriss, wie es folgendes Zitat verdeutlicht:

„Es packt den Zuhörer mit unwiderstehlicher Gewalt eine Kraft, die bis zum letzten Moment auf ihn eindringt.“<sup>175</sup>

Beschrieben wurde die Wirkung auf die HörerInnen, nicht die Musik in ihrer ästhetischen Materialität. Woran sich diese Kraft festmachte, wie sie entstand, woraus sie musikalisch schöpfte, blieb ungeklärt. Die mitreißende Wirkung der Musik wurde keinesfalls, bspw. als Effekthascherei, kritisiert, sondern als „faszinierend“ beschrieben und somit positiv konnotiert. Diese Ebene der Wirkung der Musik und die Beschreibung des Verhältnisses zwischen Musik und Publikum war ein neuer Zugang, der in den beiden bisher untersuchten Besprechungen der E-Musik nicht eingenommen wurde.

Bei dem Einlassen auf diese undistanzierte Haltung zur Musik machte Herbort kulturelle Unterschiede aus, wenn er feststellte, dass „das Auditorium in europäisch-disziplinierter Weise die Zeichen der Anteilnahme zügelt“<sup>176</sup>.

Die „europäisch-disziplinierte Weise“ verankerte er im Folgenden essentialistisch:

„Wir haben nicht diesen Glauben, nicht diese Spontaneität, nicht diese Art der Inbrunst“.<sup>177</sup>

Herbort führte in diesem Zusammenhang die Ebene eines „europäischen Wesens“ ein, ein Wesen, über dessen Herkunft keine weiteren Aussagen getroffen wurden. Die Musik der Spirituals rekurrierte, so Herbort, auf einen emotionalen und emphatischen Haushalt, der nicht demjenigen der EuropäerInnen entspräche. Musik und Emotion standen damit für Herbort in einer engen Beziehung zueinander.

Herbort nahm sich viel Platz, um auf 22 Zeilen zunächst Spiritual und Gospels musikalisch, soziologisch und theologisch voneinander abzugrenzen.

„In frühester Zeit sang der Schwarze, der ja noch Sklave war, Spirituals. Als er befreit wurde, behielt er seine Lieder bei, verfremdete, europäisierte und kommerzialisierte sie jedoch. Als Gegenreaktion entstanden die Gospelsongs, die den ursprünglichen Spiritualcharakter wieder aufgriffen (...).

<sup>174</sup> Herbort, H. J.: Es ..., Zeilen 111-114.

<sup>175</sup> Herbort, H. J.: Es ..., Zeilen 54-56.

<sup>176</sup> Herbort, H. J.: Es ..., Zeilen 41-42.

<sup>177</sup> Herbort, H. J.: Es ..., Zeile 43.

Gospelsongs sind die neuen Lieder der emanzipierten Neger, die den politischen Kampf um die Freiheit bereits hinter sich wissen. Die Lieder tragen der neuen soziologischen Situation Rechnung.

Die alten Spiritualsänger sahen ihre Erlösung, die Befreiung im Diesseits, waren sozusagen am Alten Testament orientiert. Die Sänger des Gospelsongs richten ihre Augen auf die Erlösung im Jenseits, sind also mehr vom Neuen Testament her bestimmt."<sup>178</sup>

Bedeutend ist, dass Herbort diese Schilderung überhaupt machte und für notwendig erachtete. Seine Einschätzung ging scheinbar dahin, dass er seine LeserInnen mit etwas konfrontiere, was sich ihrem kulturellen und musikalischen Wissen entzöge. Ähnliche Einführungen zur Geschichte der Oper wären überraschend. Kenntnisse über dieses musikalische Genre wurden vorausgesetzt, während die geistliche Musik der black Americans erst erklärt werden musste. Diese Erklärung brachte gleichzeitig die Legitimation für die Beschäftigung mit dieser Musik überhaupt.

Neben der Distanzierung von dieser Form spontaner Spiritualität und der Feststellung einer Unvereinbarkeit mit der europäischen Tradition, übte Herbort Kritik am Showcharakter der Aufführungen.

„Was selbst Gottesdienst war und wieder sein wird, dort drüben (...) ist hier, (...) Demonstration geworden, perfekt vorgeführter Stil.“<sup>179</sup>

Authentizität, die Aufrichtigkeit der Aufführung, die Echtheit der Musik wurden hier zu einer Kategorie der Würdigung. Damit wurde das Verhältnis von Aufführenden zur Aufführung beschrieben: Während bei einer Oper gerade die schauspielerische Leistung der Akteure, das sich versetzen in eine andere Rolle zum Thema gemacht werden kann, wurde hier das direkte Gegenteil eingefordert: Die Musik sollte Ausdruck der Persönlichkeit und der Spiritualität der Darbietenden sein, ohne theatralische Masken. Trotz dieser Kritik wurde die Musik positiv konnotiert. Charakterisierende Adjektive und Ausdrücke waren: „Sie fasziniert“, „sie erregt“, „Höchste Ausfeilung im lyrischen Vortrag der Spirituals“.

Die Texte der Gospels und Spirituals wurden von Herbort keiner Würdigung unterzogen, wie auch eine Beziehung zwischen Musik und Text nicht hergestellt wurde.

Resümierend waren es die Wirkung der Musik auf das Publikum, das somit zum ersten mal als Teil einer Aufführungsbesprechung benannt wurde, sowie die umfangreiche Schilderung der gesellschaftlichen und musikgeschichtlichen Hintergründe der gewürdigten Musik, die diese Kritik auszeichneten.

---

<sup>178</sup> Herbort, H. J.: Es ..., Zeilen 16-37.

<sup>179</sup> Herbort, H. J.: Es ..., Zeilen 100-104.

## Lenz' Soldaten zogen in den Zwölftonkrieg<sup>180</sup>

Heinz Josef Herbort begann die Würdigung der Uraufführung von Zimmermanns Oper *Die Soldaten* mit einer Schilderung des Endes der Aufführung. Hiervon ausgehend setzte er zu seiner insgesamt 272 Zeilen langen Besprechung an.

Es folgt eine Beschreibung des Entstehungsprozesses und der Schwierigkeiten der Umsetzung der Komposition durch das Kölner Orchester, die erst nach einer Überarbeitung durch den Komponisten möglich wurde. Dieser Teil nahm 32 Zeilen in Anspruch. Daran schloss sich auf 63 Zeilen eine Darstellung der literarischen Vorlage der Oper, Jacob Michael Reinhold Lenz' Drama *Die Soldaten* an. Herbort ging in diesem Zusammenhang auf die Be- und Verarbeitung der Vorlage durch Zimmermann ein. Betont wurde die thematische Nähe zu Schillers *Kabale und Liebe* sowie zu Büchners *Woyzek* und Alban Bergs *Wozzeck*. Verwandtschaften, die für Herbort nur vermeintliche waren. Zimmermanns Lesart von Lenz' *Soldaten* stellte für Herbort den theatertheoretischen Zugang des Komponisten, mit der Auflösung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, in den Vordergrund.

In den Zeilen 138 bis 197 ging Herbort auf die musikalische Verarbeitung des Themas und des theatertheoretischen Zugangs ein, um schließlich ab Zeile 198 die Leistungen aller Beteiligten, von den MusikerInnen über die SchauspielerInnen und den Dirigenten bis zum Regisseur, zu würdigen. Auf den letzten elf Zeilen ging Herbort abschließend auf die Aufnahme der Oper durch das Publikum ein.

Heinz Josef Herbort war von dieser Oper sehr angetan.

„Ein außerordentliches Werk, das seinen Hörer überwältigt und beeindruckt in einer ungeahnten Weise, in einem heute nicht mehr zu vermutenden Maße“<sup>181</sup>

und im Weiteren fand er für diese Oper noch die Worte „grandiose Musik“<sup>182</sup>.

Herborts Duktus in der Beschreibung dieser grandiosen Musik war sehr musikwissenschaftlich geprägt. Herbort, der selbst Musik und Komposition studiert hatte, griff auf dieses Wissen und diesen Jargon zurück. Begrifflichkeiten, mit denen er die Musik charakterisierte, waren:

Klangfortissimo, serielle Technik, Allintervallreihen, in Dreiergruppen aufgeteilte Zwölftonreihen, Quintole, Ciacona, Ricercari, Nocturno, Rondino, Toccata, Koloratursopranen, bellinische Arienteknik, hochdramatische Kantilenen, Ostinato-Form.

Er gebrauchte diese Begriffe mit einer großen Selbstverständlichkeit, die deutlich machte, dass er davon ausging, darin mit seinen LeserInnen auf gleicher Augenhöhe zu sein. Besonders augenfällig wurde dies in folgender Passage:

<sup>180</sup> Herbort, H. J.: Lenz' Soldaten zogen in den Zwölftonkrieg. In: Die Zeit, Nr. 8. Hamburg 1965.

<sup>181</sup> Herbort, H. J.: Soldaten ..., Zeilen 32-35.

<sup>182</sup> Herbort, H. J.: Soldaten ..., Zeile 198.

„Aber wenn auch der Hörer oder derjenige, der den Klavierauszug liest, ständig dazu verleitet wird – nichts wäre verfehlter, als Zimmermanns ‚Soldaten‘ mit Bergs ‚Wozzeck‘ in Verbindung zu bringen.“<sup>183</sup>

Es wurde hier nicht nur deutlich, dass Herbort selbst in der Lage ist Klavierauszüge zu lesen, mit der Notation Strukturen erkennen zu können und die Musik vor dem geistigen Ohr vorzuhören. Seine Formulierung legte nahe, dass er davon ausging, über diese Fähigkeit verfüge zumindest ein nennenswerter Teil aller OperngängerInnen sowie der LeserInnen des Zeit-Feuilletons. Der Gebrauch musikwissenschaftlicher Fachausdrücke ist an dieser Stelle nur zu konstatieren. Der Text insgesamt wurde dadurch für Nicht-MusikwissenschaftlerInnen nicht unverständlich.

Herborts Begeisterung für die Aufführung bezog die Leistung der ProtagonistInnen mit ein. Das Orchester spielte in „reichster Farbskala“, die SängerInnen „brillierten“, der Dirigent führte das Orchester mit „untadelig präzisiertem Schlag“, dem Regisseur gebührte „größtes Lob für seine fantastische Umsetzung Zimmermannscher Vielschichtigkeit“. Herborts Gesamturteil lautet: „Grandiose Musik“.

In der Beschreibung Zimmermanns Oper griff Herbort nicht auf Vergleiche zurück. Nur in Bezug auf die literarische Vorlage nannte er verwandte Stücke. In der Auseinandersetzung mit der Inszenierung und der Musik erfolgte eine solche Kanonisierung nicht, blieben *Die Soldaten* kontextlos in der Welt der Opern. Bezüge zu anderen Opern oder zu aktuellen Entwicklungen in diesem Idiom der E-Musik wurden nicht hergestellt, wie auch eine Einordnung der Oper in das Œuvre Zimmermanns ausblieb.

Herbort arbeite zwei Intentionen heraus, die Zimmermanns mit seiner Oper verfolge: Er wolle einerseits, so Herbort, den theatertheoretischen Aspekt der Auflösung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Andererseits, so Herbort, ging es dem Komponisten um die Darstellung der Vielschichtigkeit der Handlung. Und beides sah Herbort von Zimmermann mit musikalischen Mitteln umgesetzt.

„Er bewältigte die Fortführung dieser (theatertheoretischen, s.n.) Konsequenzen ausschließlich mit musikalischen Mitteln“<sup>184</sup>

und er

„übersetzt die Vielschichtigkeit der Handlung wie des ‚zeitlichen Raumes‘ in eine ‚Vielschichtigkeit des musikalischen Baumaterials und der zeitlichen Abläufe.“<sup>185</sup>

Die Musik setze sich damit über den Text hinweg, der nicht länger dominiere, stellte Herbort heraus.

„Die musikalische Form sagt selbst aus. Vielschichtigkeit als Spiegel der Realität.“<sup>186</sup>

Musik kann, so Herbort, den Inhalt eines Stückes weiterführen, weiterentwickeln und sich dabei von der textlichen Grundlage unabhängig machen. Sie kann eigenständiges

<sup>183</sup> Herbort, H. J.: Soldaten ..., Zeilen 89-94.

<sup>184</sup> Herbort, H. J.: Soldaten ..., Zeilen 114-116.

<sup>185</sup> Herbort, H. J.: Soldaten ..., Zeilen 138-141.

<sup>186</sup> Herbort, H. J.: Soldaten ..., Zeilen 195-197.

Element mit Erkenntnisfunktion sein: Die musikalische Form sagt selbst aus, sie transportiert Inhalt, kann Erkenntnis schaffen.

Die von Herbolt in den Vordergrund gerückte Vielschichtigkeit der zeitlichen Abläufe sah er durch die Simultanität von drei und mehr gleichzeitig aufgeführten Szenen umgesetzt. Die Vielschichtigkeit des Baumaterials schließlich bezog sich auf die zahlreichen musikalischen Stilmittel und Idiome auf die Zimmermann zurückgriff: Von serieller Zwölftonmusik über Elemente des Jazz bis zur Gregorianik und bachschen Chorälen. Herbolts Interpretation der Musik, als Ausdruck von Vielschichtigkeit und der Auflösung der zeitlichen Struktur von Wirklichkeit, setzte allein auf der Ebene der Inszenierung von Musik an, thematisierte nicht die Musik selbst, ihr Material. Es waren die Vielfalt der Idiome und die Gruppierung der Szenen, die als Ausdruck und Umsetzung dieser Ideen interpretiert wurden. Es war die Inszenierung, aus der Schlüsse gezogen wurden, der sich Herbolt interpretierend näherte. Die Binnenstruktur der Musik hingegen wurde nicht thematisiert. Weitergehende Interpretationen der Musik über die Inszenierung hinaus, Bedeutungszuweisungen an Musik fanden sich nicht. Die Musik selbst wurde von Herbolt nicht als etwas über sich Hinausweisendes entwickelt. Trotz des stark musikwissenschaftlichen Vokabulars blieb Herbolt im Schreiben über die Musik auf einer beschreibenden Ebene, interpretierte er Musik nicht, machte sie nicht zu einem über sich hinausweisenden Element.

In Bezug auf die Oper insgesamt war jedoch Herbolts Suche nach einer Bedeutung des Stückes, nach einer Aussage, die über den reinen Text selbst hinausging, bestimmend. Er fand dieses Thema, diese Aussage in der „Vielschichtigkeit als Spiegel der Realität“. Diese Suche nach Bedeutung durchzog seinen Text, tauchte immer dann auf, wenn interpretationswürdige Elemente angesprochen werden, wie vor allem die Inszenierung der Musik. Dennoch dominierten diese bedeutungszuweisenden Passagen nicht den gesamten Artikel, wirkte er nicht überladen, auch wenn Herbolts Interpretationen an einigen Stellen brüchig waren.

Wie eingangs bereits erwähnt, beeindruckte die Oper, sie überwältigte die HörerInnen, so Herbolts Wortwahl. Sie war „stärker“ als die RezipientInnen, die ihrer Kraft nichts entgegensetzen konnten. Die Art der Überwältigung wurde an anderer Stelle weiter präzisiert, wenn es hieß:

"Für den Hörer endet es in Beklemmung, Erregung, mit Nachdenken."<sup>187</sup>

Diese Oper ist für Herbolt „keine schöne Oper, kein kulinarisches Entspannungsmittel“<sup>188</sup>. Oper kann also beides, als „schöne Oper“ der Kontemplation dienen, als auch als Oper ohne das Etikett „schön“, mit einer klaren thematischen Aussage Reflexion fordern.

---

<sup>187</sup> Herbolt, H. J.: Soldaten ..., Zeilen 186-188.

<sup>188</sup> Herbolt, H. J.: Soldaten ..., Zeilen 47-48

Zusammenfassend waren für die Besprechung der Lenz'-Aufführung kennzeichnend: Ein musikwissenschaftlicher Jargon in der Beschreibung der Musik, die Herausarbeitung einer Wirkung auf das Publikum sowie ein interpretierender Zugang zur Inszenierung der Oper, nicht aber zur Musik.

### 3.2.2. Der Jahrgang 1970

Die *Zeit* hatte im Jahrgang 1970 ihren Umfang hinsichtlich der Seitenzahl nochmals deutlich auf durchschnittlich 60 Seiten erweitert. Folgende Rubriken fanden sich in angegebener Reihenfolge in einer Ausgabe der *Zeit*: Politik, Zeitgeschehen der Woche, Feuilleton, Literatur, Kritik und Information, Wirtschaft, Länderspiegel, Das politische Buch, Leserbriefe, Reise, Auto, Sport, Wissenschaft, Modernes Leben.

Entsprechend der Ausdehnung des Umfangs der Zeitung insgesamt, wurde auch das Feuilleton erweitert. Diese Rubrik umfasste Jahrgang 1970 zwischen drei und dreizehn Seiten, durchschnittlich sieben Seiten. Zusätzlich zum Feuilleton wurde die Rubrik *Kritik und Information* eingerichtet. Auf einer Seite Länge wurden Theater-, Musik- und Fernsehproduktionen besprochen. Dieser Teil schloss sich an die Rubrik *Literatur* an und rundete den Kulturteil ab. Auch die Serie *Die neue Schallplatte* wurde einige Male im Teil *Kritik und Information* positioniert. Eine Systematik in der Entscheidung, ob Kritiken im Feuilleton oder auf der Seite *Kritik und Information* veröffentlicht wurden, war nicht erkennbar. Dieser Teil wurde als Auffangbecken konzipiert, um mehr Flexibilität in der Gestaltung des gesamten Kulturteils zu erhalten.

In Ausgabe 40 fand sich zum ersten Mal das *Zeit*-Magazin als Beilage, das fortan zum festen Bestandteil jeder Ausgabe wurde. Eine Auswirkung auf das Feuilleton, dahingehend, dass Themen aus dem Feuilleton in das Magazin verschoben wurden, war nicht erkennbar.

Von der Ausweitung des Feuilletons profitierte die Berichterstattung über Musik. Nachdem schon im Jahrgang 1965 eine Steigerung der Beiträge zum Thema Musik festzustellen war, setzte sich diese Entwicklung im Jahrgang 1970 eindrücklich fort. Nach 78 Beiträgen im Jahrgang 1965, wurden 1970 104 Artikel und Notizen zu diesem Themenkomplex im *Zeit*-Feuilleton veröffentlicht. Neben der Steigerung der Anzahl war ebenfalls eine Veränderung in der Verteilung auf die unterschiedlichen Sparten feststellbar. So ging die Anzahl der Notizen im *Mosaik* deutlich von 15 auf 8 zurück, während sich die Anzahl der Schallplattenkritiken von 20 auf 39 fast verdoppelte. Eine ebenso deutliche Steigerung war für die Sparte *Aufführungskritiken* kennzeichnend. Mit 39 Würdigungen wurden fast doppelt so viele wie im Jahrgang 1965 abgedruckt. Gleiches galt für die Anzahl der Analysen der Sparte *Musikgeschehen*, die von zehn auf 18 stieg.



### Artikelsparten im Jahrgang 1970

Mosaik	8
Plattenkritiken	39
E-Musik	21
U-Musik	18
Aufführungskritiken	37
Oper/Operette	16
Festspiele/Musiktage	3
Musical	3
Konzert	5
U-Musik	9
Jazz	1
Musikgeschehen	18
E-Musik	10
U-Musik	8
Anlässe	1
Portraits	1
Ingesamt	104

Todes- und Geburtstage sowie Jubiläen wurden 1970 in absoluten Zahlen ähnlich selten zum Anlass für Berichte genommen wie im Jahrgang 1965. Eine Artikelfolge, vergleichbar der zu berühmten Pianisten im Jahrgang 1965, wurde 1970 nicht aufgelegt. Entsprechend war die Anzahl der Portraits deutlich zurückgegangen.

Die Verschiebung innerhalb der Sparten brachte keine Tendenz zu den kürzeren Formaten der Plattenkritiken und Notizen im *Mosaik* mit sich. Der Anteil dieser kurzformatigen Beiträge an allen Artikeln zur Musik sank sogar Prozentual von 48 (1965) auf 45 (1970) Prozent.

Hinsichtlich der Repräsentation von U-Musik im Feuilleton der *Zeit* stellte der Jahrgang 1970 einen deutlichen Bruch dar. Nachdem die Musik dieser Sphäre in den ersten drei analysierten Jahrgängen fast vollständig ignoriert wurde, war 1970 eine sprunghafte Steigerung in der Anzahl der Beiträge zur U-Musik zu verzeichnen.

Von den insgesamt 104 Beiträgen hatten 39 (37,5 %) U-Musik zum Thema. Der Anteil der U-Themen an den längeren Artikelformaten war mit 35 % vergleichbar hoch. 1965 hatten diese Anteile noch bei nur 7 % an der Gesamtzahl aller Musikbeiträge und 13 % an den längeren Formaten gelegen.

Am wenigsten konnte die U-Musik im Bereich der Sparte *Aufführungskritiken* zulegen. Mit neun von 37 Beiträgen machten Besprechungen von Konzerten der U-Musik nur einen Anteil von 24 % aus, nach 9 % im Jahrgang 1965.

Hervorzuheben ist weiterhin, dass U-Musik vor allem durch Pop repräsentiert wurde. Die überwiegende Anzahl der Beiträge zur U-Musik bezogen sich auf dieses Idiom. Die aus der Sphäre der U-Musik besprochenen Aufführungen reichten von der Rockoper *Tommy* von *The Who* über Konzerte der *Rolling Stones* und Frank Zappa bis zu einem Bericht über die Tournee von Charles Aznavour und die Austragung eines Schlagerwettbewerbes in der DDR. Auffallend bei der Auswahl der rezensierten Konzerte war die Konzentration auf bekannte Künstler: Das galt für die *Rolling Stones* ebenso wie für den Chansonier Aznavour. Die Kritik bewegt sich hier im U-musikalischen Mainstream. Das galt vor allem für den Pop, der 1970 schon ein sehr ausdifferenziertes Feld war<sup>189</sup>. Unbekanntere, aber musikalisch innovative Bands blieben von der Kritik ausgeschlossen. Der im Verhältnis immer noch beschränkte Raum, auf dem sich U-Musik gewidmet wurde, war mit Themen bestückt, die nicht nur einem kleinen Publikum zugänglich waren. Bands und Künstler wie die *Rolling Stones* und Charles Aznavour waren so verbreitet, dass allen LeserInnen ihre Relevanz deutlich war und oder sie zumindest den Namen schon einmal gehört hatten.

Der Repräsentationsgewinn von U-Musik wurde auch in der Sparte *Musikgeschehen* deutlich. Hier stieg der Anteil von Publikationen, die sich mit Themen aus der Sphäre der U-Musik beschäftigten, von 10 % auf 44 % bzw. von 1 auf 9 Beiträge. Damit wurde hier sogar ein annähernd ausgewogenes quantitatives Verhältnis zwischen E- und U-Musik erreicht.

Die neun Beiträge in dieser Sparte sprachen so unterschiedliche Themen an wie die Trennung der *Beatles*, das Phänomen *Elvis*, wie auch eine Analyse des Diskurses über Popmusik in einschlägigen Magazinen abgedruckt wurde. Besprochen wurden die Probleme der Musikindustrie mit Bootlegs<sup>190</sup> und das tödliche Drama beim Altamont-Festival. Im letzten Beitrag zum Musikgeschehen des Jahres 1970 wurde schließlich über die Vergabe des Schallplattenpreises berichtet.

Auffällig und beachtenswert war der Unterschied zwischen E- und U-Musik in Bezug auf die Sparten, in denen sich der Musik schwerpunktmäßig gewidmet wurde. Während die Beschäftigung mit E-Musik einen deutlichen Schwerpunkt in der Sparte Aufführungsbesprechungen hatte, verteilten sich die Beiträge zur U-Musik gleichmäßiger über die Sparten. Das bedeutete jedoch auch, dass in der Beschäftigung mit U-Musik weniger Gewicht auf die Musik selbst gelegt wurde. Ein solcher Fokus war für die E-Musik und ihre Konzentration auf Konzertbesprechungen kennzeichnend. Hingegen wurde U-Musik stärker als E-Musik als ein gesellschaftliches Phänomen aufgefasst, das erläutert und erklärt werden musste. Der Diskurs über Musik und ihre gesellschaftliche Verfasstheit trat damit in der U-Musik stärker in den Vordergrund im E-Bereich. Die Beiträge über *Elvis* und die *Beatles* stellten nicht deren Musik in den Mittelpunkt und die Be-

---

<sup>189</sup> Auf den Musikhistorischen Kontext wird im Rahmen der Kontextualisierung des Blockes 1965-1975 eingegangen werden.

<sup>190</sup> Eine Debatte, die ihre Entsprechung in der Klage der Musikindustrie über illegale Musikdownloads im Internet findet.

schäftigung mit ihnen ging über ein nur illustres Interesse an der Pop-Prominenz hinaus. Vielmehr wurden sie als gesellschaftliches Phänomen aufgefasst und thematisiert.

Sowohl in der Sparte *Anlässe* als auch in der Sparte *Portrait* widmeten sich die Beiträge ausschließlich der Sphäre der U-Musik. Gewürdigt wurden Jimi Hendrix anlässlich seines Todes und der Gitarrist und Singer-Songwriter Baden Powell in einem Portrait. Beides, Portrait und Nachruf, waren Zeichen einer Wertschätzung, der die Musiker für würdig erachtet wurden.

Nicht zuletzt in der Auswahl der Schallplatten, die besprochen wurden, manifestierte sich der Kurswechsel im Feuilleton. Wurde 1965 nicht eine Schallplatte der U-Musik vorgestellt, war das Verhältnis zwischen E- und U-Musik in dieser Sparte mit einem Anteil von 46 % U-Musik im Jahrgang 1970 annähernd ausgeglichen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass U-Musik im Jahrgang 1970 zu einem integralen Bestandteil des Musik-Feuilletons der *Zeit* geworden war. Auch wenn eine Gleichstellung von E- und U-Musik in quantitativer Hinsicht noch nicht erreicht wurde, war die Tendenz zu ihrer Akzeptanz unverkennbar. Es war dies Beleg für eine gestiegene diskursive Legitimität von U-Musik im Jahr 1970 überhaupt.

Dieser Bruch in der thematischen Ausrichtung des Feuilletons ging mit der Einbeziehung neuen Personals einher. Bis auf zwei Ausnahmen wurde die Berichterstattung über U-Musik von Redakteuren übernommen, die 1965 noch nicht in und für die *Zeit* schrieben. Mit der Bearbeitung von Ereignissen und Phänomenen der U-Musik waren Helmut Salzinger, Manfred Sack, Siegfried Schober, Franz Schöler und Dieter E. Zimmer betraut. Die herausstechende Person war Franz Schöler, der mit 20 von 37 Beiträgen zur U-Musik über die Hälfte aller Artikel zu diesem thematischen Feld lieferte, von der Plattenkritik über Aufführungsberichte bis zu Beiträgen des Musikgeschehens. Gleichzeitig beschränkte er sich, wie auch Helmut Salzinger, in seinem Schreiben auf das Idiom Pop. Schlager und Chanson, denen deutlich weniger Beiträge gewidmet waren, wurden von Manfred Sack bearbeitet, der auch den einzigen Artikel zum Jazz verfasste der 1970 im *Zeit*-Feuilleton veröffentlicht wurde, eine Konzertkritik eines Auftritts von Benny Goodman. Gast-Beiträge von Autoren, die sonst nicht im Musikteil des Feuilletons schrieben, fanden sich vor allem bei den Beiträgen zum Musikgeschehen. So beschäftigt sich bspw. Helmuth Karasek mit der Trennungsgeschichte der *Beatles* und Siegfried Schober schrieb über das Desaster von Altamont.

Die neue Ausrichtung des *Zeit*-Feuilletons, die sich mit der Aufnahme u-musikalischer Themen Bahn brach, war nur mit neuem Personal möglich. Das betraf nicht nur die damit verbundene Steigerung der Quantität der Beiträge, die mehr AutorInnen erforderte. Benötigt wurden AutorInnen, die zudem zu einer Beschäftigung mit dieser Sphäre der Musik bereit waren und auch Kenntnisse über diese Musik hatten. Kenntnisse weniger im Sinne einer musikwissenschaftlichen Ausbildung, aber Kenntnisse über die musikalische Szene um bspw. einen Maßstab für die Relevanz einer Tournee zu entwi-

ckeln. Ebenso ging es um Kontextwissen über einzelne Bands und um Ausdifferenzierungen in der Sphäre der U-Musik. Da musste Heinz-Josef Herborts erkennbare Bereitschaft sich auch der U-Musik anzunehmen an eine Grenze kommen. Die Erweiterung der Musikredaktion im Feuilleton ergab sich somit zwingend mit der Neuorientierung.

### **Beat+Oper=Beat-Oper?<sup>191</sup>**

In Ausgabe Fünf der *Zeit* des Jahrgangs 1970 rezensierte Heinz Josef Herbort die deutsche Erstaufführung der Beat-Oper *Tommy* von und mit *The Who* im Kölner Opernhaus. Von den insgesamt 85 Zeilen seines Artikels widmete er zunächst 46 Zeilen dem Geschehen vor dem und im Konzertsaal. Auf den darauf folgenden 30 Zeilen würdigte er die Band und ihre Musik, um auf den verbleibenden 9 Zeilen seine abschließende Kritik zu formulieren.

In seiner Darstellung ging er auf sekundäre Elemente und Verhaltensweisen der Protagonisten und der Show, ja sogar gänzlich abseitiges ein und gab hierzu exakte Zeitangaben an:

„Nach fünf Minuten wirft Keith Moon einen Trommelstock ins Parkett.“<sup>192</sup>  
„Nach fünfundfünfzig Minuten verteilt mein Nachbar Kölnisch Wasser“<sup>193</sup>

Als roter Faden diente Herbort die immer wieder eingestreute Erwähnung des wechselnden Bühnenlichts: „Rotes Licht“<sup>194</sup>, „rotes, gelbes, grünes, blaues ultra-violettes Licht“<sup>195</sup>. Hervorgehoben wurde weiterhin die Lautstärke, die das Thema für den Abschluss, des die Aufführung beschreibenden Parts, bildete:

„Nach zwölf Stunden läßt das sirrende und pfeifende Geräusch in meinen Ohren langsam nach.“<sup>196</sup>

Herbort berichtete den Lesenden über die artistischen Fähigkeiten des Gitarristen Pete Townsend („kann einen großartigen Spagat springen“<sup>197</sup>) und des Sängers Roger Daltrey („wie virtuoso der Vokalist Roger Daltrey das Mikrophon an der Schnur im Kreise schleudern kann“<sup>198</sup>). Die minutiöse Angabe des Hergangs und randständiger Ereignisse machte deutlich, dass sich Heinz Josef Herbort langweilte, so langweilte, dass er die Minuten bis zum Ende der Veranstaltung zählte; so langweilte, dass er auf Nebensächlichkeiten, wie die sich ändernde Beleuchtung achten konnte.

<sup>191</sup> Herbort, H. J.: Beat+Oper=Beat-Oper? In: *Die Zeit* Nr. 5. Hamburg 1970.

<sup>192</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 24-25.

<sup>193</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 34-36.

<sup>194</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeile 13.

<sup>195</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeile 40.

<sup>196</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeile 62.

<sup>197</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 16-17.

<sup>198</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 18-20.

An die Darstellung des Verlaufes der Aufführung schloss sich eine Würdigung der Musiker und ihres Könnens an. Herborts Haltung zur handwerklichen Leistung der Band war schwer einzuordnen. Seine Würdigung konnte sowohl als scharfzüngiger Verriss, ausgedrückt durch das Mittel feiner Ironie, gelesen werden, wie auch als positive Anerkennung der Leistungen der Musiker. Die Unklarheit rührte aus der Sprache, die Herbort für seinen Artikel wählte. In der Schilderung des musikalischen Könnens verzichtete er auf einen akademischen Zugang und bemühte sich um einen jugendkulturellen Slang:

„'The Who' ist eine der schärfsten Rock'nRoll-Gruppen die ich kenne"<sup>199</sup>, sie sind „wahnsinnig musikalisch und ungeheuer liebenswürdig" und „irrsinnig präzise"<sup>200</sup>.

Diese umgangssprachliche Beschreibung der *Who* stellte einen Bruch mit den bisher betrachteten Aufführungskritiken dar. Und sie konnten unterschiedlich gelesen werden: Entweder als bewusste Überspitzung und damit als ironisches Mittel zum Ausdruck einer Ablehnung oder als Versuch der Jugendlichkeit des Rezeptionsgegenstandes semantisch zu entsprechen. Je nach Perspektive sind die oben zitierten Parts feinsinnige und dennoch scharfzüngige Kritik oder misslungene Anbiederung.

Es ist nicht auszuschließen, dass sich Herbort nicht sicher war, für welche Klientel er diesen Beitrag schrieb: Für ein bürgerliches Opernpublikum oder eine (neue) jüngere und unkonventionelle LeserInnenschaft.

Es fanden sich Abschnitte in der Rezension, in denen Herbort ernst gemeinte Achtung ausdrückte. Beispielsweise in der äußerst positiven, ja fast liebevollen Beschreibung Pete Townsends:

„Pete Townsend improvisiert exzellent, schlägt seine Akkorde nach einem großen kreisenden Schwung des Arms haargenau und kann wie Leonard Bernstein so exakt springen, daß er genau auf den Schlag wieder am Boden ist."<sup>201</sup>

Der Vergleich mit Leonard Bernstein, hinsichtlich einer für Musiker sekundären Fähigkeit, unterstützte die vorherige positive Beurteilung seiner Improvisationsfähigkeiten. In der, auf die Würdigung der Musiker folgenden, Analyse und Kritik des musikalischen Materials bediente sich Herbort wieder eines musikwissenschaftlichen Jargons. Die Oper wurde als falsch etikettiert entlarvt, denn

„'Tommy' ist eine Kantate oder ein Oratorium oder auch nur eine Folge von Beat-Nummern. (...) Es gibt einstimmige, zweistimmige, dreistimmige Nummern, die harmonischen Gerüste der Arrangements gehen von dem Schema I-IV-V selten ab."<sup>202</sup>

Die Musik wurde in ihrer Struktur erfasst und dargestellt, ohne ihr selbst eine Aussage zuzugestehen, sie zu interpretieren, nach einer über sie hinausgehenden Bedeutung zu

<sup>199</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 47-48.

<sup>200</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 50-52.

<sup>201</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 53-58.

<sup>202</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 67-75.

suchen. Sie wurde in keiner Weise auf ihre Wirkung untersucht, noch wurde ein Bezug zu den Texten hergestellt. Als „Sinn“ der Musik blieb die Feststellung:

„Sie machen Musik weil es ihnen Spaß macht.“<sup>203</sup>

Damit kam erstmals die Perspektive der Musiker ins Blickfeld, wie Herbort mit dem Begriff „Spaß“ einen neuen Zugang zur Musik in das Feuilleton einführte.

Vergleiche zu anderen Bands, zu anderen Spielarten der U-Musik, durch die eine Vorstellung von der Musik, von ihrem Sound hätte vermittelt werden können, wurden nicht anstellt.

Gänzlich unerwähnt ließ Herbort den Inhalt der Oper, ging auf Thema, Handlung und Texte nicht ein. Dieses Ignorieren war eine Stellungnahme Herborts zur Bedeutung der Oper als Oper: Er hielt sie für irrelevant. Ihr Thema, seine Bearbeitung war nicht würdig in der Besprechung erwähnt zu werden.

In der zusammenfassenden Würdigung kam Herbort zu dem Schluss:

„'Tommy' ist eines der wichtigsten Werke der zeitgenössischen Musik.“<sup>204</sup>

Was *Tommy* zu einer solch herausragenden Stellung verhalf, blieb nach der bis dahin gelieferten Kritik eine unbeantwortete Frage. Ob sich das Gewicht aus der verkauften Anzahl von Platten herleitete, der materialästhetischen Beschaffenheit oder eines stilbildenden Charakters blieb ungeklärt. Hervorzuheben ist allerdings, dass Herbort *Tommy* der zeitgenössischen Musik zuordnet. Ein Begriff, der sonst meist nur aktuelle E-Musik einschließt. Herbort verwendete ihn demgegenüber als rein zeitliche Kategorie ohne zwischen E- und U-Musik zu unterscheiden.

Seine Würdigung schloss mit dem Topos der Langeweile, der jetzt nicht mehr nur impliziert sondern klar benannt wurde:

„'Tommy' ist eine faszinierende Musik, nach fünfunddreißig Minuten die faszinierendste Eintönigkeit der Welt.“<sup>205</sup>

Zusammenfassend brachte Herborts Verriss der *Tommy*-Aufführung kaum neue Aspekte in das Sample der Aufführungsbesprechungen ein. Allein der Aspekt „Spaß“ als Zugang der Musiker zu ihrem ästhetischen Medium stellte eine Erweiterung der Sichtweisen und Themen von Musik dar.

---

<sup>203</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 64-65.

<sup>204</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 77-78.

<sup>205</sup> Herbort, H. J.: Beat ..., Zeilen 80-82.

## Mit Erfolg zurück nach vorn<sup>206</sup>

In seinem Beitrag *Mit Erfolg zurück nach vorn* widmete sich Helmuth Karasek in Ausgabe 38 des Jahrgangs 1970 auf 121 Zeilen einem Konzert der *Rolling Stones* im Rahmen ihrer Deutschlandtournee.

An den Anfang stellte Karasek eine ausführliche Schilderung des Rahmens des Konzertes und des Verhaltens des Publikums. Er verwies auf Ausschreitungen bei der *Rolling-Stones*-Tournee aus dem Jahre 1965 und betonte, dass sich die siebentausend Zuschauer „gesittet“<sup>207</sup> verhielten und das Konzert „eher den Love-and-peace-Idealen folgte (...) als von den hochschäumenden Rock- und Beat-Orgien“<sup>208</sup> geprägt war. Die Schilderung des Rahmens und des Verlaufes des Konzertes nahm 38 Zeilen ein und war damit ein prägender Bestandteil des Beitrages.

Auf weiteren 32 Zeilen ging Karasek auf die Stellung der *Rolling Stones* in der Welt der U-Musik und des Pop ein. Als Bezugspunkte dienten dabei die *Beatles* und Bill Haley. Von den *Beatles* wurden die *Stones* als auf dem Höhepunkt befindlich abgegrenzt, während Bill Haley als materialästhetischer Ursprung der Musik der *Stones* zitiert wurde.

Die gerade erschienene Platte der *Get Yer Ya-Ya's Out* und ihre Rezeption in der medialen Öffentlichkeit wurde als Beleg für den hohen ästhetischen Status der Band gewertet:

„Der Kritiker bemächtigen sich geradezu messianische Vorstellungen, wenn sie den gegenwärtigen Status der Mick-Jagger-Gruppe beschreiben.“<sup>209</sup>

In den Zeilen 72-85 beschrieb Karasek das Verhältnis des Frontman Mick Jagger zur Band und schloss dann eine zehnzeilige Beschreibung der Musik an.

Der Show, dem Bühnenauftritt wurden weitere 19 Zeilen gewidmet und Karasek beendete seinen Artikel mit der Feststellung, dass die Musik der *Stones* 1970 keine Emotionen mehr anheize, sondern sie lediglich ausdrücke.

Der Musik selbst wurde in der Konzertkritik nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dem äußeren Rahmen und der Show wurde mehr Platz eingeräumt, als dem musikalischen Anteil des Konzertes. In denjenigen Passagen, die die Musik selbst thematisierten, griff Karasek auf eine bildhafte und assoziative Sprache zurück, die ohne musikwissenschaftliche Begriffe auskam. Die Rede war davon, dass „Mick Jagger den Gang von Filmcowboys in Beat überführt“<sup>210</sup> und von „Nummern, an deren wilder Ausgewogenheit, an deren stets wiedergewonnener Spontaneität man alle gegenwärtige Rockmusik zu messen hat“<sup>211</sup>.

<sup>206</sup> Karasek, H.: Mit Erfolg zurück nach vorn. In: *Die Zeit*, Nr. 38. Hamburg 1970.

<sup>207</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeile 7.

<sup>208</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeilen 29-32.

<sup>209</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeilen 48-51.

<sup>210</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeilen 65-68.

<sup>211</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeilen 92-95.

Diese Formulierungen überließen es dem Vorstellungsvermögen und der assoziativen Kraft der LeserInnen, sich ein Bild von der Musik der *Rolling Stones* zu machen. Jenseits des Rekurses auf Bill Haley blieb die Musik solitär, wurde nicht mit dem Schaffen anderer KünstlerInnen verglichen, um auf diesem Wege eine Vorstellung von ihr zu vermitteln. Karasek ging davon aus, dass die *Rolling Stones* und ihre Musik seinen LeserInnen bereits bekannt war, oder zumindest eine Vorstellung von ihr bestand. Die bildhaften Ausdrücke sollten die Erinnerung an die Musik mobilisieren, ihr ein neues Gesicht geben.

Die Musik wurde auf dieser assoziativen Ebene nur beschrieben, nicht interpretiert. Weder wurde sie zu außer ihr befindlichen Elementen in Beziehung gesetzt, noch wurde ihr eine Bedeutung aus sich selbst heraus zugeschrieben, sie wurde nicht als über sich selbst hinausweisend dargestellt.

Karasek ordnete die *Stones* knapp in den musikgeschichtlichen Kontext des Pop ein. Er beschrieb ihre Musik als eine, „bei der eine lange Entwicklung zurück zu den Bill-Haley-Ursprüngen führte, ohne daß die Raffinements und Errungenschaften dabei verloren gingen.“<sup>212</sup> Ihre Musik erschien nicht geschichtslos, wie dieser Bezug gleichzeitig auf eine ästhetische Dynamik verweist. Dieser Verweis auf eine Geschichte von Pop stellte diese musikalische Sphäre der E-Musik gleich, zu deren Wesen es gehört, auf eine große Tradition zurückblicken zu können.

In der Wertung des künstlerischen Leistung der Musiker griff Karasek auf sehr wohlmeinende Begriffe zurück. Er würdigte die Musik als eine, an der sich die gegenwärtige Rockmusik zu messen habe. Er sprach von „glänzenden Gitarristen“<sup>213</sup>, und hob insbesondere Keith Richards hervor, „dessen satte Perfektion unüberbietbar ist“<sup>214</sup>.

Mehr Raum als die Musik nahm die Darstellung der Show ein. Im Zentrum des Interesses standen Mick Jagger und die Dynamik zwischen Frontman und Band. Auf dieser Ebene wählte Karasek schließlich einen interpretierenden und spekulativen Zugang, wenn er ein quasi-dialektisches Verhältnis von Band und Sänger beschrieb:

"Man muß (es, s.n.) sehen, um zu verstehen, daß diese Band in ihrer Leaderfigur aufgeht, ohne dabei in den Hintergrund der bloß akustischen Staffage gedrängt zu werden. Die Gruppe ist in jedem Sprung, in jeder Drehung und Bewegung Jaggers mit enthalten. Und er in jedem Gitarrenlauf Keith Richards (...)." <sup>215</sup>

Diese Beschreibung der Beziehung zwischen Band und Sänger stellte Karaseks persönliche Lesart des Bühnengeschehens dar, die unbegründet und spekulativ blieb: Woran machte er fest, dass die Band in jeder Bewegung Jaggers enthalten war? Seine Schilderung interpretierte die Bühnenhandlung ohne diese Interpretation zu fundieren, sie blieb spekulativ.

---

<sup>212</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeilen 45-48.

<sup>213</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeile 75.

<sup>214</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeile 82-83.

<sup>215</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeilen 73-81.



Während die Texte der *Stones* unerwähnt blieben und damit auch die Beziehung zwischen Musik und Text nicht zum Thema wurde, formulierte er ein sinnhaftes Verhältnis zwischen der Musik und der Show durchaus:

"Jagger (...) strippt sich aus der Jacke, geht zu Boden, schwingt den Gürtel als Peitsche ein Vorgang, der herausfordernd, aber nie peinlich ist, weil er das genaue Korrelat zu der losgelassenen Musik darstellt."<sup>216</sup>

Musik und Show bildeten für Karasek ein Gesamtkunstwerk, sie entsprachen einander. Das was in anderen Besprechungen zum Verhältnis von Text und Musik gesagt wurde, traf hier die Beziehung von Show und Musik.

Das Bild der Losgelassenheit stand in enger Verbindung zum Schlussabsatz, in dem Karasek als Rolle der Musik den Ausdruck von Emotionen nannte; Emotionen, wie sie sich mit den performativen Elementen ebenso verbanden wie mit der Musik. Die Rolle als Ausdrucksmittel bezog Karasek auf das Publikum, dessen Gefühle sich in der Musik wiederfänden. Ob diese Ausdrucksfunktion von den Musikern intendiert war, ließ Karasek offen. Ein Ziel, eine Idee, die die *Rolling Stones* mit ihrer Musik verfolgten, nannte er nicht; die Frage nach einem Wollen mit der Musik wurde von ihm nicht gestellt. So wurde die Bedeutung der Musik für ihre Protagonisten selbst nicht zu einem Thema der Aufführungsbesprechung.

Im Gegensatz zu Herborts Würdigung der Tommy-Aufführung, die mit ihrer feinen Ironie eine Distanz zwischen Autor und Objekt herstellte, nahm Karasek die Musik und die Show der Rolling Stones an. Es stand außer Zweifel, dass das Konzert für ihn von Bedeutung war und einen ästhetischen Wert besaß; das Konzert erschien als würdig, rezensiert zu werden. Seine Haltung unterschied sich damit deutlich von der Herborts.

Wichtige Elemente dieser Konzertbesprechung waren die Betonung der Dynamik zwischen performativen und musikalischen Elementen des Auftritts, die Popgeschichtliche Kontextualisierung und die Feststellung der Rolle der Musik als Ausdruck von Emotionen.

### 3.2.3. Der Jahrgang 1975

Im Vergleich zum Jahrgang 1970 war eine Ausgabe der *Zeit* im Jahrgang 1975 mit 53 Seiten durchschnittlich sieben Seiten dünner. Von dieser Verschlankung war auch das Feuilleton betroffen: Nach durchschnittlich sieben Seiten im Jahrgang 1970 standen dem Feuilleton 1975 durchschnittlich nur noch fünf Seiten zur Verfügung. Auch 1975 war das Feuilleton noch um die eine Seite umfassende Rubrik *Kritik und Information* ergänzt. An der für den Jahrgang 1970 dargestellten Rubrizierung der *Zeit* hatte sich

---

<sup>216</sup> Karasek, H.: Erfolg ..., Zeilen 109-112.

1975 nichts geändert. Allerdings hatte sich die Positionierung des Feuilletons in der Zeit ab Ausgabe 35 verschoben. Diese Rubrik rückte hinter den Wirtschaftsteil, der dadurch der Politik näher kam.

Das 1970 eingeführte *Zeit*-Magazin erschien auch 1975 als Beilage in jeder Ausgabe. Dessen thematische Ausrichtung hatte für das Feuilleton und erst recht für die Musikberichterstattung keine Auswirkungen. Das Magazin brachte auf 32 bis 72 Seiten Reportagen aus Gesellschaft und Politik, ohne künstlerisch-kulturelle Themen zu tangieren. Oft standen Personen und persönliche Erfahrungen im Mittelpunkt der thematischen Bearbeitung.

### Artikelsparten im Jahrgang 1975

Mosaik	4
Plattenkritiken	39
Aufführungskritiken	22
Oper/Operette	16
Festspiele/Musiktage	2
Musical	
Konzert	1
U-Musik	2
Jazz	1
Musikgeschehen	14
E-Musik	10
U-Musik	4
Anlässe	1
Portraits	2
Ingesamt	82

Entsprechend des Rückgangs im Umfang der Zeit und des Feuilletons wurde die Anzahl der Beiträge zur Musik von 104 auf 82, also um 23 % reduziert. Die Berichterstattung zum Musikleben hatte sich damit in der Anzahl der Beiträge wieder dem Stand des Jahres 1965 genähert, allerdings mit einer Verschiebung innerhalb der Sparten, die von diesem Zurückschrauben sehr unterschiedlich betroffen waren.

Das *Mosaik* mit seinen kurzen Notizen wurde in seiner Bedeutung als Informationsquelle für musikalische Themen noch marginaler. Von acht Notizen im Jahrgang 1970 ging die Anzahl auf vier im Jahrgang 1975 zurück, 1965 war diese Form der Berichterstattung noch mit 15 Beiträgen vertreten.

Am drastischsten war der Rückgang in der Sparte *Aufführungskritiken*: Wurden 1970 noch 37 Konzerte besprochen waren es 1975 nur noch 22, was einem Rückgang um 40 % entsprach. Damit wurden 1975 drei Aufführungen mehr besprochen als im Jahrgang 1965. Hingegen war der Rückgang in der Anzahl der Beiträge in der Sparte *Mu-*

sikgeschehen weniger deutlich. Mit 14 im Vergleich zu 18 Artikeln waren es im Jahrgang 1975 22 % weniger als im Jahr 1970. Gegenüber dem Jahrgang 1965 war in dieser Sparte immer noch eine deutliche Steigerung um fünf Beiträge festzuhalten (1965: 9 Beiträge). Die Anzahl der Beiträge in den Sparten *Anlässe* und *Portraits* hatte sich gegen den Trend zur Einschränkung leicht von zwei auf drei Artikel erhöht.

Eine äußerst erstaunliche Entwicklung zeigte sich bei den Plattenkritiken. Die Häufigkeit der Rubrik *Schallplatten* oder *Neue Schallplatten* war zwar in beiden Jahrgängen gleich. Im Jahrgang 1975 wurde jedoch nicht mehr nur eine Platte pro Ausgabe besprochen, wie es 1970 der Fall war. Vielmehr wurde das Konzept der Reihe *Lydia Schierning empfiehlt Schallplatten*, in der jeweils bis zu sechs Platten besprochen worden waren, auf die Reihe *Schallplatten* übertragen. 1975 wurden durch diese Veränderung in der Rubrik *Schallplatten* pro Ausgabe durchschnittlich mehr als drei Platten gewürdigt, wodurch insgesamt 152 Tonträger besprochen werden konnten. Da sich die Länge der Kritiken nicht veränderte, wurde mit der zahlenmäßigen Ausweitung der Plattenkritiken diesem Format, gegen den Trend, mehr Platz eingeräumt.

Neben der signifikanten quantitativen Einschränkung der Berichterstattung über Musik allgemein, konnte hinsichtlich der Repräsentation von U-Musik im Feuilleton der *Zeit* von einem Backlash gesprochen werden. Von dem Einzug, den die U-Musik in die Berichterstattung des Feuilletons im Jahrgang 1970 gehalten hatte, war 1975 nur noch wenig zu lesen. Von den 22 Aufführungskritiken waren noch gerade zwei der Sphäre der U-Musik gewidmet. Stattdessen hatte die Oper ihren dominierenden Status aus dem Jahr 1965 sogar noch übertroffen: 72 % (absolut 16) der Konzertberichte galten Opernaufführungen. Von den zwei Aufführungskritiken der U-Musik galt keine der Popmusik. Mit Auftritten von Frank Sinatra und George Moustaki wurden zwei Konzerte aus dem Bereich Chanson/Schlager gewürdigt.

Weniger drastisch, jedoch immer noch deutlich, fiel der Rückgang des Anteils von Themen aus der Sphäre der U-Musik in der Berichterstattung über das Musikgeschehen aus. Nach dem annähernd ausgeglichenen Verhältnis im Jahrgang 1970 machten U-Musik-Themen nur noch 23 % aus. In dieser Sparte war es nur ein Beitrag, ein Bericht über eine Werbekampagne der Musikfirma Warner, der sich einem Popmusikalischen Thema annahm. Angesichts dieser Entwicklung überrascht es nicht, dass in den Formaten *Anlässe* und *Portraits* allein Musiker erwähnt wurden, deren Schaffen sich auf die Sphäre der E-Musik beschränkte.

Ein konträres Bild ergab sich bei den Plattenkritiken. Von den 152 besprochenen Platten waren 89 (59 %) der U-Musik zuzurechnen. U-Musik war im Bereich der Schallplatten damit sogar überrepräsentiert. Diese Sparte teilten sich Heinz Josef Herbort, Manfred Sack und Franz Schöler, mit einer recht klaren inhaltlichen Zuordnung: Herbort war für die E-Musik zuständig, Sack für den Bereich Chanson und Schlager während sich Schöler der Popmusik-Kritiken annahm. Erkennbar war das Bemühen, in je-

der Rubrik *Schallplatte* Kritiken aus allen drei Sparten zu präsentieren. So kam es nie vor, dass alle Kritiken einer Ausgabe von nur einem Autor verfasst wurden. Die Beschäftigung mit U-Musik wurde somit überwiegend in den Bereich der Sparte *Plattenkritiken* verlegt. Und auch wenn hier die Musik dieser Sphäre den größeren Anteil an rezensierten Platten auf sich vereinigte, konnte dies die Unterrepräsentation in den Artikelbeiträgen nicht kompensieren; die Feststellung eines Backlash in der Repräsentation von U-Musik muss hierdurch nicht revidiert werden. U-Musik war kaum noch wahrnehmbar und die zahlreichen besprochenen Tonträger änderten nichts an dieser Situation. Ob in der Rubrik *Plattenkritiken* U-Musik besprochen wurde, konnte nur erkennen, wer genau hinsah, denn die Titel der besprochenen Platten waren nur in Fettdruck vom Fließtext abgesetzt und fielen damit kaum auf. Wer nicht aus Interesse Plattenbesprechungen las, konnte diesen Umstand erst gar nicht bemerken. Aus dem wahrnehmbaren und optisch hervortretenden Teil des Feuilletons, wie sie die Artikel mit ihren Überschriften darstellten, war U-Musik wieder weitestgehend verbannt worden.

### **Bariton wie Baumwolle. Georges Moustaki auf Deutschlandtournee<sup>217</sup>**

In Ausgabe Neun des Jahrgangs 1975 widmete sich Manfred Sack einem Konzert von Georges Moustaki. An den Anfang der 131-zeiligen Würdigung stellte Sack ein Räsonnement über die Besonderheit eines Konzertes in französischer Sprache. Auf dieses kommunikative Problem in einem Land in dem „französisch meist nur zweite Fremdsprache (...) ist“<sup>218</sup> ging er auf 32 Zeilen ein.

In dem sich anschließenden 14-zeiligen Absatz beschrieb Sack die äußere Erscheinung Moustakis und fand dafür geradezu schwärmerische Ausdrücke, wenn er ihn mit den Worten beschrieb:

"Der Kopf von graumeliertem Haupt- und Barthaar reichlich umkräuselt,  
schön und fremd wie ein Heiliger."<sup>219</sup>

Im darauf folgenden Abschnitt wurden von Sack die stimmlichen Qualitäten des Protagonisten mit den Worten hervorgehoben: Eine Stimme, bei der "man bisweilen an Kaminfeuer denkt"<sup>220</sup>.

Erneut ging Sack daraufhin auf die Texte Moustakis, insbesondere die in ihnen verarbeiteten Themen, ihre Aussage ein.

"Er deklariert (...) jedes Menschen Recht auf alle Privilegien"<sup>221</sup> und  
"Er besingt seinen griechischen Großvater und das Mittelmeer, die durch Portugal eröffnete  
Hoffnung auf politische Freiheit und Frieden auch für andere geschundene Länder."<sup>222</sup>

<sup>217</sup> Sack, M.: Bariton wie Baumwolle. In: Die Zeit, Nr. 9. Hamburg 1975.

<sup>218</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 18-19.

<sup>219</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 36-38.

<sup>220</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeile 50.

<sup>221</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 58-60.

<sup>222</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 69-73.

Die Texte wurden von Sack in den Zeilen 74-80 zum Gegenstand der Würdigung gemacht. In ihnen fand er eine Sprache, die so "farbig, klar, überraschend einfach (ist, s.n.), so daß die Kompaktheit der Gedanken kaum spürbar wird"<sup>223</sup>.

Nachdem bereits die Stimme angesprochen war, ging Manfred Sack in den Zeilen 81-96 auf die Arbeit mit der Stimme, den Gesang, als Bestandteil des musikalischen Parts ein. Mit 19 Zeilen wurde anschließend der Percussionistin der Begleitband, ihren Instrumenten sowie ihrem Spiel viel Aufmerksamkeit zuteil.

Dem Abgang Moustakis und dem Ende des Konzertes wurde ein 12-zeiliger Absatz gewidmet, bevor Sack abschließend nochmals auf das "frankophile Wunder in einem doch sonst englisch hörenden Land"<sup>224</sup> einging, das das Konzert für den Rezensenten darstellte.

Mit den dargelegten Aspekten wurde der Auftritt Moustakis umfassend und facettenreich besprochen. Die Beschäftigung mit dem Konzert erfolgte ohne Distanzierung oder Brechung, sondern als Selbstverständlichkeit. Der Chanson als musikalisches Idiom wurde ernst genommen und durch die Aufnahme in das Feuilleton als Kunst gewürdigt. Die Betonung der besonderen Qualitäten als Texter und Sänger waren die Basis dieser Aufführungskritik.

Sack verwendete in dieser Besprechung eine sehr bildhafte Sprache, vor allem in der Beschreibung der Person George Moustaki.

Er ist *schön* und *fremd wie ein Heiliger* (s.o.), wirkt wie ein *Segeljacht-Kapitän*, seine Stimme lässt einen an *Kaminfeuer* denken und sein Gesang ist *naturfarben und baumwollen*. Das Bild vom Segeln griff Sack nochmals auf, wenn er formulierte:

"Die Beifalls-Brisen treiben den Griechen (...) sachte über das Ziel des Abends hinaus."<sup>225</sup>

Eine sehr assoziative Sprache gebrauchte Sack bei der Beschreibung Moustakis Musik:

"Ihnen (den musikalischen Wendungen, s.n.) ist ein schwer definierbares, originell erscheinendes Kolorit eigen, das blasser Farben liebt und nur aufleuchtet, wenn Harmonien eigenwillig rücken oder wenn eine Passage lang Rhythmen sozusagen quergestellt werden."<sup>226</sup>

An dieser Stelle wurden die LeserInnen ganz auf ihr Vorstellungsvermögen zurückgeworfen. Die bildhaften Beschreibungen der Musik ließen ihnen viel Raum für eigene Vorstellungen, der Zugang zu dieser Sprache konnte nur individuell erfolgen.

Das Zurückgreifen auf optische Vorstellungen wie „blasses Kolorit“, verwies auf die Schwierigkeit, sich der abstrakten klanglichen Welt zu nähern.

---

<sup>223</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 75-76.

<sup>224</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 120-130.

<sup>225</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 116-117.

<sup>226</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 85-90.

Die assoziative Kraft der Sprache blieb auf der Ebene der Beschreibung von Musik stehen. Die Musik selbst wurde nicht Gegenstand einer Interpretation, ihr wurde keine weitere inhaltliche Bedeutung, kein Sinn zugeschrieben.

Ein Zusammenspiel von Text und Musik bzw. ihrer Darbietung wurde von Sack hingegen durchaus gesehen. Er sprach von einer „Potenzierung des Textes“<sup>227</sup> sowie einer Verstärkung und Unterstützung der Aussage des Textes durch performative Mittel, insbesondere den Gesang. Der Musik selbst kam dabei weniger Bedeutung zu, „denn die Melodien sind, für sich genommen, von der einfachsten Art“<sup>228</sup>.

Manfred Sack griff bei seiner Würdigung und Beschreibung nicht auf Vergleiche mit anderen InterpretInnen oder Musikrichtungen zurück. Allerdings zog er eine Verbindung zwischen Georges Moustaki und der deutschen Schlager und Chanson-Szene, wenn er in Hinblick auf die inhaltliche Tiefe von Moustakis Texten feststellte:

„Es gibt keinen deutschen Chansonnier.“<sup>229</sup>

Sack hob Moustakis Fähigkeit hervor, durch und mit seinen Texten „Unterhaltung und Denken zu verbrüdern“<sup>230</sup>. Intellektualität und einfache musikalische Formen, die Sack bei Moustaki feststellte, schlossen sich in seinen Augen nicht aus. Reflexion und gesellschaftliche Verortung, ja Kritik, konnten damit im Medium von U-Musik formuliert und erreicht werden.

Charakteristisch für diese Aufführungsbesprechung war die sehr bildhafte und assoziative Sprache des Rezensenten, die sich jedoch allein auf die deskriptive Ebene beschränkte. Eine Interpretation der Musik, nahm Sack nicht vor, auch wenn hier abermals eine enge Beziehung zwischen Musik und Text formuliert wurde, ohne diese genauer zu beschreiben.

### **3.2.4. Zusammenfassung der Jahrgänge 1965, 1970 und 1975.**

#### **Repräsentation von E- und U-Musik**

Kennzeichen der drei Jahrgänge war die Auf- und Abbewegung in der Repräsentation von U-Musik. Der Jahrgang 1970 stellte in dieser Hinsicht den Höhepunkt dar. Denn in den Jahrgängen davor wie danach war die Beschäftigung mit Themen aus der Sphäre der U-Musik im Zeit-Feuilleton deutlich weniger ausgeprägt. In einigen journalistischen Sparten, wie den Beiträgen zum Musikgeschehen, waren Artikel zur U-Musik und zur E-Musik im Jahrgang 1970 sogar in einem annähernd gleichen quantitativen Verhältnis

<sup>227</sup> Vgl. Sack, M.: Bariton ..., Zeile 82.

<sup>228</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 82-84.

<sup>229</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeile 79.

<sup>230</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeile 56.

vertreten. 1975 glich das Verhältnis der Anzahl der Beiträge zur E- und U-Musik wieder annähernd dem Jahrgang 1965.

Boom und Backlash wurden vom Pop getragen. Beides, die sprunghafte Zunahme wie der Einbruch in der Repräsentation, betraf allein dieses Idiom der U-Musik. Die verbliebene Berichterstattung im Jahrgang 1975 richtete ihre Aufmerksamkeit, wie in den Jahrgängen zuvor, wieder allein auf Chanson und Schlager.

Die vorübergehende thematische Neuorientierung im Feuilleton, wie sie die Aufnahme von Themen aus der Sphäre der U-Musik darstellte, diente dazu, eine neue Leser-Innenschaft zu erschließen. Das Ziel waren junge Intellektuelle, die in einer Zeitung eine intensive Beschäftigung mit Politik und Gesellschaft suchten, aber nicht mehr auf den bürgerlichen Kunstkanon abonniert waren. Es ist kein Zufall und keine einfache Koinzidenz, dass diese Hochphase der U-Musik-Themen in der Zeit mit der 68er Rebellion (nicht nur) der Studierenden übereinstimmte. AkademikerInnen waren die Zielgruppe der Zeit, und junge AkademikerInnen waren TrägerInnen einer kulturellen Revolution, die Pop als ästhetischen Zugang zur Welt in das Zentrum stellte. Um Die Zeit stärker in dieser Klientel zu verankern, war eine „Modernisierung“ des Feuilletons erforderlich, die die ästhetischen Bedürfnisse dieser Klientel in die Berichterstattung mit aufnahm. Aus dieser Perspektive war der Boom von Pop eine strategische Marketingentscheidung zur Ausdehnung der LeserInnenenschaft auf ein jüngeres Publikum. Der Verlag reagierte demnach auf das Entstehen einer neuen Gruppe von Menschen mit einem spezifischen Leseinteresse, das von der Zeit bereits in größeren Teilen abgedeckt wurde, aber in einigen Punkten eine Veränderung erforderte; so in der Auswahl der Themen des Musikfeuilletons.

Der Backlash des Jahres 1975 ließe sich vor diesem Hintergrund durch das Ausbleiben des gewünschten Effektes erklären. blieb eine Ausdehnung der LeserInnenenschaft auf die jungen Intellektuellen aus, war der Aufwand den es bedeutete, Beiträge für diese Zielgruppe zu produzieren, nicht zu rechtfertigen. Als Folge wurden die Artikel zu Pop wieder zurückgefahren, der Anteil der U-Musik ging entsprechend wieder zurück und diese Sphäre der Musik wurde wieder durch Beiträge zum Chanson und Schlager repräsentiert.

Der Pop-Boom im Zeit-Feuilleton war Ausdruck einer dynamischen Zeit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. Der Backlash offenbarte dann kurze Zeit später, dass es nicht zu einer tiefgreifenden kulturellen Neuorientierung gekommen war. Pop stellte die etablierte Hierarchie des kulturellen Inventars in Frage, konnte sich jedoch nicht als legitime Kunst etablieren.

Am Ende dieses zweiten Materialblockes war der alte thematische Bias des Zeit-Feuilletons mit seiner dominierenden Gewichtung auf Themen der E-Musik wieder hergestellt. U-Musik fristete weiter ein ausgesprochenes Nischendasein und über die ästhetische Dynamik, die sich besonders im Popfeld entwickelte blieb die LeserInnenenschaft der Zeit uninformiert.

## Präsentation von E- und U-Musik

Die Materialästhetik der Musik trat im gesamten Sample der Aufführungskritiken dieses zweiten Materialblocks nicht in den Vordergrund. Die der Musik gewidmeten Abschnitte in den Besprechungen waren recht kurz und hatten keinen prägenden Charakter für die Artikel insgesamt.

Der Zugang zur Musik war in den kurzen Passagen maßgeblich deskriptiver Art. Sie wurde strukturell (*The Who*), assoziativ (*Moustaki*) oder etikettierend (*Rolling Stones*) beschrieben. Musik wurde nicht zum Gegenstand einer Interpretation gemacht, sie wurde nicht mit Bedeutung aufgeladen, zu einem sprachlichen Ausdruckssystem. Musik wurde nicht als etwas über sich selbst hinausweisendes angesehen.

Eine Ausnahme stellte diesbezüglich Herborts Besprechung von *Die Soldaten* dar. Zwar war es hier vor allem die Inszenierung, die interpretiert wurde. Doch mit ihr trat auch die Musik in das Zentrum der Betrachtung. Allein in dieser Rezension wurde ein künstlerisch-ästhetischer Zugang zur Welt überhaupt aus der Musik hergeleitet. Eine Transzendierung der Musik, eine Sinnzuweisung an das Material, ein Bezug zu einem außer ihm stehenden ist ein Zugang, der in sonst keiner Rezension gewählt wird.

Auch wenn Musik selbst nur rudimentär zum Gegenstand von Interpretationen wurde, so ist dennoch festzustellen, dass in den analysierten Artikeln immer wieder Beziehungen zwischen der Musik und anderen Elementen des Vortrages und der Aufführung hergestellt wurden. Diese Beziehungen wurden implizit und explizit, durch Feststellung einer Beziehung und durch die Negation einer solchen formuliert. So wurde eine enge Beziehung zwischen der Show von Mick Jagger und der Musik festgehalten, aufgrund derer der gürtelschwingende Jagger eben nicht peinlich wirke. Bei Moustaki wurde die Wirkung der Texte zwar nicht durch die Musik jedoch durch den Gesang unterstützt. Bemerkenswert ist, dass kaum eine Beziehung zwischen Texten und Musik hergestellt wurde. In den Beiträgen zu den *Rolling Stones* und *The Who* wurde auf die Texte gar nicht eingegangen. In der Besprechung des Konzertes von Georges Moustaki wurde nicht nur auf die Aussage seiner Texte, ihren gesellschaftskritischen Tenor, eingegangen, sondern auch ein Beziehung zwischen Text und Musik hergestellt, die als Potenzierung des Textes durch die Musik beschrieben wurde.

Funktions- und Bedeutungszuweisungen und damit (individuelle) Zugangsmöglichkeiten zur Musik, wurden in vier der fünf analysierten Artikel vorgenommen und beschrieben. Allein in der Aufführungskritik zur Beatoper *Tommy* wurde auf einen solchen Zusammenhang nicht eingegangen.

In dem Beitrag zum Gospel- und Spiritual-Festival wurde die Funktion der Musik aus ihrem Charakter als geistliche Musik abgeleitet. Herbort schilderte neben der Funktion auch eine Wirkung von Gospel- und Spiritualmusik, die ihre ZuhörerInnen packte, mit-



riss und in Erregung versetzt. Diese Wirkung wurde von Herbort wohlmeinend, als „faszinierend“ beschrieben. Diese Wirkung der Musik stellt einen individuellen Zugang zu ihr dar; Musik kann emotional erfahren werden. Dieses Bild widersprach einem kontemplativen Zugang ebenso wie einem intellektuellen, der sich der Musik nur durch die Analyse ihrer Struktur nähert.

Dieser Beitrag Herborts war der einzige, der den gesellschaftlichen Hintergrund der rezensierten Musik benannte.

In der Besprechung von *Die Soldaten* wurde der Oper durch die collagenhafte Inszenierung die Funktion zugeschrieben, als Spiegel für die Vielschichtigkeit der Realität dienen zu können. In der Interpretation Herborts bot sie die Möglichkeit eines Zugangs zur Welt, hatte sie auf einer abstrakten Ebene eine Erkenntnisfunktion. Diese Funktion ergab sich aus der Oper als komplexen Gesamtkunstwerk. Die Musik war Teil dieses Werkes, dessen Funktion und Wirkung sich nur aus dem Gesamtbild, der Inszenierung ergab. Einen kritischen Gehalt dieser Erkenntnis formulierte Herbort nicht. Die Vielschichtigkeit als Wirklichkeit von Welt würde erkennbar, so Herbort, ohne dass er darin, oder in dem Prozess dieses Erkennens ein gesellschaftskritisches Moment sah. Die Oper beschrieb einen Zustand der Welt, ohne dass eine Wertung dieses Zustandes deutlich wurde.

Während Herbort in der Besprechung der Zimmermann-Oper ihre Erkenntnisfunktion langsam herausgearbeitete, wurden die Funktionen und Zugänge zur Musik in den anderen Konzertkritiken beiläufig und äußerst knapp eingeführt. In der Besprechung des Konzertes der *Rolling-Stones* war es die finale Feststellung, die Musik drücke Emotionen aus und in der Würdigung des Moustaki-Auftritts die Betonung des gesellschaftskritischen Tenors seiner Chansons. Für die Besprechungen insgesamt hatten diese Feststellungen keinen herausragenden Stellenwert. Andere Aspekte, das Auftreten, die Show, wogen schwerer, ihnen wurde mehr Aufmerksamkeit zuteil, mehr Raum gewidmet. Funktion und Zugang zur Musik waren nur randständige Themen. Bemerkenswert ist, dass weder *The Who* noch die *Rolling Stones*, als Protagonisten jugendkulturellen Aufbegehrens in einen gesellschaftskritischen Zusammenhang gestellt wurden, sondern nur Moustaki in einer solchen Position rezipiert wurde. Auf die Bedeutung dieser Musik für ihre ZuhörerInnen, das Verhältnis der RezipientInnen zum Medium wurde nicht eingegangen. Wirkung und Funktion der Musik wären durch einen solchen Fokus zwangsläufig zum Thema geworden.

Ebenfalls unbenannt blieb die Frage nach der Bedeutung, die die Musik für die MusikerInnen hatte. Eine Frage, die sich vor allem an die U-Musik richten würde, da hier die Komponisten und Protagonisten in eins fallen. Doch allein in Herborts Aufführungskritik von *Tommy* wurde diese Perspektive mit der lapidaren Feststellung: „Sie machen Musik, weil es Ihnen Spaß macht“ zu einem Thema. Die Frage nach der Intentionalität wurde in den übrigen Kritiken zur U-Musik nicht gestellt.

Ein emotionaler Zugang zur Musik, wie er in zwei Beiträgen zur U-Musik zu Tage trat, wurde für E-Musik nicht formuliert. Dies soll daher als Charakteristikum von U-Musik festgehalten werden.

Dieser Block machte deutlich, dass die Sprache, mit der an die Aufführungen herangegangen wurde, von persönlichem Stil geprägt war. Während im ersten Materialblock mit den Jahrgängen 1955 und 1960 keine Aufführungskritik auf musikwissenschaftliche Ausdrücke zurückgriff, war dies das charakteristische Merkmal der Beiträge von Heinz Josef Herbort. In allen drei analysierten Beiträgen dieses Rezensenten, zur E- wie zur U-Musik, griff er auf sein musikwissenschaftliches Wissen mit entsprechenden Begriffen zurück. Besonders ausgeprägt tat er dies in der Besprechung von *Die Soldaten*, doch auch bei *Tommy* wurde die musikalische Struktur in wissenschaftlichen Kategorien beschrieben. Und auch in der Aufführungskritik des Gospelfestivals verwendete er Formulierungen, die aus dem wissenschaftlichen Kontext kommen.

Manfred Sack und Hellmuth Karasek hingegen pflegten in ihren Beiträgen eine assoziative Sprache. Besonders Manfred Sack griff bei seiner Besprechung des Moustaki-Autritts auf viele assoziative Wendungen zurück, die dem Gegenstand fremd sind (quergestellte Rhythmen) und auf das Vorstellungsvermögen der RezipientInnen setzen.

Wie bereits erwähnt, blieb eine Interpretation der Musik bis auf eine Ausnahme aus. Dadurch fanden sich keine kryptischen sprachlichen Volten, keine Intellektualisierung der Musik.

Eine Kanonisierung der Aufführungen und Protagonisten, ein Vergleich mit anderen Stücken, um eine Vorstellung von ihr zu erhalten, war nicht kennzeichnend für die Besprechungen. "Klingt wie..." und ähnliche Formulierungen fanden sich weder in den Besprechungen der E-Musik noch der U-Musik. Die Aufführungen wurden aus sich heraus beschrieben, Vorstellungen über das Geschehen konnten von den LeserInnen nur dem Text entnommen werden, bzw. wurden als Wissen bereits vorausgesetzt. Die Aufführungskritiken zur E- und U-Musik unterschieden sich nicht im Verhältnis des Rezensenten zu seinem Gegenstand. Zwar wurde deutlich, dass der Autor als Person bei der Aufführung, dem Auftritt zugegen war. Der Blickwinkel war jedoch immer der des scheinbar-objektiven Beobachters, der ohne persönliche Involviertheit berichtete. Die Beschreibungen und Ausführungen hatten allgemeingültigen Charakter mit dem Anspruch, den Gegenstand richtig getroffen zu haben.

Auffallend war eine unterschiedliche Gewichtung des Veranstaltungsrahmens in der Besprechung der Konzerte der U- und E-Musik. Der Rahmen des Konzertes, die BesucherInnenanzahl, das Verhalten der BesucherInnen, die Beschreibung des Konzertsaaes, nahm in den Kritiken der U-Musik mehr Raum ein als bei in Besprechungen zu Aufführungen aus der Sphäre der E-Musik.

Entscheidend ist die Feststellung, dass sich das Schreiben zu Aufführungen der E- und U-Musik nicht in der Ernsthaftigkeit unterschied, in der sich des Gegenstandes ange-

nommen wurde. Die Beschäftigung mit der jeweiligen Musik erschien selbstverständlich und legitim. Eine Ausnahme stellte in gewisser Hinsicht die Kritik der *Tommy*-Aufführung dar. Herborts feine Ironie stellte eine Distanzierung von seinem Gegenstand dar, die die Beschäftigung mit der Aufführung als unnötig erscheinen ließ. Wie in der Analyse des Beitrags beschrieben, wurde diese Haltung durch Aussagen konterkariert, die der Oper einen hohen musikgeschichtlichen Stellenwert zuschrieben, weshalb die Besprechung in der *Zeit* als gerechtfertigt erschien.

Die Artikel unterschieden sich in dem Maße, wie sich auch die Konzerte unterschieden. Wenn die Bühnenshow der *Rolling Stones*, mit einem Gürtelpeitschenden Mick Jagger beschrieben wurde, klang dies zwangsläufig anders, als die Beschreibung der *Aniara*-Oper aus dem Jahr 1960. Dennoch wurde beides mit der gleichen Anerkennung des Gegenstandes getan.

Die Entscheidung, mehr u-musikalische Themen, insbesondere des Pop, in das Feuilleton aufzunehmen, war nur mit neuem Personal möglich.

Mit seiner ironischen Distanz zu *The Who* konnte Heinz Josef nicht dem Anspruch gerecht werden, für eine Klientel zu schreiben, die hinter dieser Musik stand und diesen Artikel lächerlich finden musste. Wenn U-Musik, insbesondere Pop, Bestandteil des Feuilletons sein sollte, musste dies in einer ernstzunehmenden Form geschehen, die der anvisierten LeserInnenschaft entgegenkam und dies konnte nur mit neuen Redakteuren geschehen.

Mit der zentralen Feststellung, dass sich das Schreiben über E- und U-Musik nicht in seiner Ernsthaftigkeit unterschied, kann und muss die Fragestellung nach der Konnotation aufgegeben werden. Da sich beiden Sphären mit der gleichen positiven Haltung genähert wurde und jeweils spezifisches Personal mit der Bearbeitung beauftragt wurde, kann diese Frage zu keiner Unterscheidung mehr führen. Im ersten Materialblock war dies noch möglich und sinnvoll da es diese Ausdifferenzierung noch nicht gab. Ab dem Punkt aber, an dem U-Musik im Feuilleton der *Zeit* angekommen ist, ist die Frage der Wertung unerheblich geworden. Gewertet wurde nur noch quantitativ durch die Repräsentation musikalischer Idiome.

### **3.2.5. Konstruktion und Konnotation von E- und U-Musik in ausgewählten Passagen Konrad Boehmers Buch *Zwischen Reihe und Pop*.**

Konrad Boehmer (Jahrgang 1941) ist Komponist und Musikschriftsteller. Nach seiner Dissertation *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik* arbeitete er zunächst am elektronischen Studio des WDR in Köln und siedelte 1966 in die Niederlande über. Seit 1972 ist er Professor für Theorie der *Neuen Musik* und Musikgeschichte, seit 1986 auch für elektronische Komposition an der Königlichen Musikhochschule Den Haag. In seinem musikalischen wie publizistischen Œuvre hat er sich vor allem der neuen und neuen elektronischen Musik gewidmet. Die ausgewählte Monographie nimmt eine Sonderstellung ein, da sie sich explizit mit U-Musik beschäftigt.

Die Auswahl der Textstellen aus Boehmers Buch *Zwischen Reihe und Pop*, die zur Analyse herangezogen wurden, orientierte sich am Ziel, die Konstruktionskriterien von E- und U-Musik herauszuarbeiten. Damit musste das Textmaterial sowohl Aussagen zur E- und U-Musik enthalten, wobei das besondere Interesse der Sphäre der U-Musik galt. Vor diesem Hintergrund wurden das Einleitungskapitel und der Schlussteil des Kapitels *Reihe oder Pop* ausgewählt. Im Einleitungskapitel ging Boehmer auf die Ursachen der Spaltung der Musik in die Sphären "E" und "U", die Konsequenzen und Perspektiven der Trennung und die gesellschaftlichen Funktion von U-Musik ein. Im Schlussteil des Kapitels *Reihe oder Pop* thematisiert Boehmer anhand von drei Beispielen aus der Popmusik das Verhältnis von Gesellschaftskritik und Materialästhetik in der U-Musik. Erst an diesen drei Beispielen wird sein Verständnis über den Status der Trennung in E- und U-Musik wirklich deutlich. Im ersten Teil des Kapitels *Zwischen Reihe und Pop* geht er auf die Verwendung dokumentarischen Materials in den Kompositionen der musikalischen Avantgarde, vor allem der elektronischen Musik, an den Beispielen Stockhausen, Nono und Müller-Medek ein. Auf Grund des gewählten Focus, der die U-Musik in das Zentrum des Interesses rückt, wurde auf die Analyse dieses Teils des Kapitels verzichtet.

#### **Das Textmaterial**

Im Einleitungskapitel geht Boehmer, wie bereits erwähnt, auf grundsätzliche Fragen des Verhältnisses der beiden Sphären E- und U-Musik zueinander ein. Die dahinterliegende Frage ist, wie mit der bestehenden Trennung umgegangen werden kann, ob und wie sie überwindbar ist. Der Titel des Buches gibt dabei keineswegs seine Position zu dieser Fragestellung ab, die nicht in der Formulierung eines versöhnlichen Mittelweges liegt.

Seine Argumentation im Einleitungskapitel entwickelt sich spiralförmig, zwischen drei immer wiederkehrenden argumentativen Fixpunkten sowie davon unabhängigem Themen.

Die drei Fixpunkte sind a) die Feststellung, dass die Trennung in die Sphären E- und U-Musik eine gesellschaftliche Fundierung habe, Analyse wie Kritik dieser Trennung auch auf dieser Ebene vorzunehmen sei, b) dass U-Musik affirmativ und systemstabilisierend wirke, c) U-Musik auf musikalischen Strukturen der vor-industriellen Zeit beruhe und vor-individuelle Vorstellungen von Kollektivität fördere.

Auf diese drei Themen und Argumente kommt Boehmer immer wieder zu sprechen, nachdem und bevor er sich daran macht, weitere Aspekte im Verhältnis von E- und U-Musik herauszuarbeiten, von der sozialstrukturellen Bindung des Musikkonsums bis zur unterschiedlichen Funktion von Sinnlichkeit in E- und U-Musik.

In den ausgewählten Passagen des Kapitels *Zwischen Reihe und Pop* geht Boehmer auf das Verhältnis von Materialästhetik und gesellschaftskritischem Potenzial der *Beatles*, der *Mothers of Invention* und der *Rolling Stones* ein. Für jede der drei Bands untersucht er, wie sie sich ästhetisch im E-/U-Musikkosmos verorten und wie sie sich mit ihrer Musik, ihren Texten und ihrem Gestus zur Gesellschaft stellen. Anhand dieser Analyse wird Boehmers spezifischer Blick auf die E-/U-Dichotomie und seine Perspektive für einen Umgang mit ihr, die er schon im Einleitungskapitel formuliert, verdeutlicht und konkretisiert.<sup>231</sup>

## Konstruktion und Konnotation von E-Musik

### Materialästhetische Konstruktion von E-Musik

Boehmer trifft kaum Aussagen, in denen er auf der materialästhetischen Ebene ein Verständnis von E-Musik entwickeln würde, denn sein Ausgangspunkt "sind die gesellschaftlichen Gründe, die das Verhältnis von leichter zu ernster Musik determinieren (...), und nicht etwa die rein musiktechnischen Kategorien, auf Grund welcher das Verhältnis sich darlegen ließe"<sup>232</sup>.

Boehmers materialästhetischer Entwurf von E-Musik lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

In der E-Musik wird das investierte Material so auskomponiert, dass Zusammenhänge<sup>233</sup> und innere Beziehungen artikuliert werden.<sup>234</sup> Das musikalische Material kann

<sup>231</sup> Die ausgewählten Textpassagen aus Boehmer Buch *Zwischen Reihe und Pop* werden in der Bearbeitung nicht als zwei verschiedenen Kapiteln entnommen deutlich, das Material erscheint als ein Text. Die unterschiedliche Herkunft bei Zitaten und Belegen wird durch die Seitenzahlen deutlich. Seitenzahlen bis 20 weisen die Passage als dem Einleitungskapitel zugehörig aus, Verweise auf Textteile mit Seitenzahlen ab 152 entstammen dem Kapitel *Zwischen Reihe und Pop*.

<sup>232</sup> Boehmer, K.: *Zwischen Reihe und Pop*. Wien/München 1970. S. 7, Zeilen 31-34.

<sup>233</sup> Boehmer, K.: *Reihe ...*, S.9, Zeilen 2-3.

<sup>234</sup> Boehmer, K.: *Reihe ...*, S. 9, Zeilen 20-21.

sich dabei, so Boehmer, seinen eigenen Kriterien folgend entfalten.<sup>235</sup> Für ein solches Herangehen findet Boehmer die Bezeichnung „musikalische Stringenz“<sup>236</sup>.

Die E-Musik nimmt in der Strukturierung und Verarbeitung ihres Materials zudem eine kritische Attitüde den Formen und Ordnungsschemata der Gestaltung gegenüber ein.<sup>237</sup>

Des weiteren sieht Boehmer die E-Musik in einer gewissen Losgelöstheit von ihren RezipientInnen, da sie „dem Hörer insofern Widerstand entgegensetzt, als sie seinen Bedürfnissen gegenüber ihre eigene Authentizität bewahrt“<sup>238</sup>. Sie macht sich materialästhetisch nicht zum Büttel von (am Ende vielleicht falschen) Bedürfnissen.

Auch wenn Adornos Beschreibung und Konstruktion von E-Musik elaborierter ist als diejenige Boehmers, sind die Überschneidungen nicht zu übersehen. Adornos Einfordern von Komplexität in der Komposition findet sich in Boehmers Formulierung des Auskomponierens von inneren Zusammenhängen und Beziehungen als Strukturprinzip von E-Musik wieder. Ebenso besteht eine inhaltliche Affinität zwischen Adornos Verständnis eines dialektischen Verhältnisses der E-Musik zu ihren Formen und Boehmers Darstellung der kritischen Attitüde der E-Musik ihren Formen und Ordnungsschemata gegenüber.

Der knapp ausfallenden Charakterisierung von E-Musik auf der materialästhetischen Seite wird keine Aufzählung von Stücken und Komponisten an die Seite gestellt, die verdeutlichen würde, was Boehmer unter Musik dieser Sphäre versteht. Zwar werden Bach, Boulez, Beethoven, Mozart und Mendelssohn namentlich erwähnt und mit der Spätromantik und dem Impressionismus werden zudem Musikepochen zur Orientierung angegeben. Diese Verweise sind jedoch dem Argumentationsgang angepasst und eignen sich nicht dazu, auf diesem Wege ein deutliches Bild von E-Musik zu zeichnen. Es wird deutlich, dass sich Boehmer auf gut eingespielte und wirksame Konstrukte von E- und U-Musik sowie ihrer Unterscheidung verlässt, das er nicht selbst beschreiben muss, sondern an das er umstandslos andocken kann.

Mit der spezifischen materialästhetischen Beschaffenheit der E-Musik verbindet sich in Boehmers Augen eine bestimmte Form der Rezeption.<sup>239</sup> Für einen adäquaten Zugang zur Musik sind sowohl das Wissen um die Ausdrucksmittel als auch die zur Verfügung stehende Zeit, die eine strukturierte Wahrnehmung erfordert, maßgebliche Kriterien. Nur durch einen adäquaten Zugang, der verbunden ist mit der Investition geistiger Arbeit, sind Komplexität und Stringenz der Musik erfahrbar. Die Musikwahrnehmung als intellektueller Akt steht in Boehmers Augen nicht der Sinnlichkeit, einem eher emotio-

---

<sup>235</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 14, Zeilen 27-28.

<sup>236</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 9, Zeile 9.

<sup>237</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 11, Zeilen 12-13.

<sup>238</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 17, Zeilen 20-21.

<sup>239</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 10, Zeile 16.

nen Gehalt, von U-Musik im Wege. Vielmehr wirke sich die Sinnlichkeit aktivierend auf den Hörprozess aus.<sup>240</sup>

Auf der Ebene der Konnotation spricht Boehmer eine deutliche Sprache. Synonym zur E-Musik gebraucht er die Ausdrücke: Autonome Musik, hohe Musik, seriöse Musik, avancierte Musik, authentische Musik. Insbesondere durch die Attribute „hoch“ und „seriös“ wird eine qualitative Wertung dieser Sphäre der Musik abgegeben. Des Weiteren greift auch Boehmer, wie Adorno, auf den Begriff „Kunstmusik“ als Charakterisierung von E-Musik zurück.

#### Gesellschaftsbezogene Konstruktion von E-Musik

Nicht nur Boehmers Einlassungen zur Materialästhetik der E-Musik sind kurz gehalten. Auch seine Aussagen über Wirkung und gesellschaftliche Funktion der Musik dieser Sphäre fallen spärlich aus.

„Der großen Kunstmusik der bürgerlichen Epoche war es eigen, zum gesellschaftlichen Geschehen kritische Distanz zu wahren und somit dessen Anspruch, die volle Wirklichkeit zu sein, in Frage zu stellen.“<sup>241</sup>

Boehmer geht mit dieser Formulierung nicht so weit, dieses „Andere“, das die E-Musik der bürgerlichen Gesellschaft entgegengestellt, als den Verweis auf eine utopische Gesellschaft zu lesen. Musik ist nach Boehmer eine kritische Begleiterin, die zu Zeiten der bürgerlichen Gesellschaft diese stets in ihre Schranken wies, ohne dass er dadurch das „Andere“ füllen würde. Auffallend ist das Fehlen jeglicher Aussagen über die aktuelle gesellschaftliche Funktion der E-Musik. Der Verweis auf die „bürgerliche Epoche“ impliziert jedoch eine nicht genauer bestimmte Veränderung in der Rolle der E-Musik.

Boehmers Aussagen zur gesellschaftsbezogenen Funktion von E-Musik machen deutlich, dass er mit der E-Musik anders als Adorno, keine utopischen Potenziale verbindet, sie weder aus ihrer Materialität heraus noch durch ihre Wirkung als Trägerin der Vision einer besseren Gesellschaft fungiert. Boehmers Aussage, dass „die große autonome Kunstmusik gebunden ist an die Emanzipation des Bürgertums, über dessen geschichtlichen Verfall sie als Klagelied hinwegtönt“<sup>242</sup>, scheint mir auf eine andere Sichtweise hinzudeuten. Autonome Kunstmusik ist hier nicht die Trägerin einer Utopie sondern Ausdruck einer gesellschaftlichen Schwundstufe. Die gesellschaftlichen Bedingungen, die diese Musik ermöglichten sind nicht mehr gegeben, die Fortsetzung dieser Musik erinnert nur noch an eine vergangene Zeit. An anderer Stelle wird deutlich, woran Boehmer dies festmacht. Die Vorstellung von Autonomie ist für ihn als bürgerliche Ideologie durchschaut worden und es ist damit das Autonome der Kunstmusik, was sie zum Klagelied macht.

<sup>240</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 10, Zeilen 33-36.

<sup>241</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 14, Zeilen 14-16.

<sup>242</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 8, Zeilen 15-17.

Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass sich die positive Konnotation von E-Musik letztlich nicht aus der Beschreibung und Konstruktion der Musik ergibt. Weder wird klar, warum die materialästhetischen Kriterien „Signifikanz“ und „Komplexität“ mit den Attributen „hoch“ und „seriös“ beschrieben werden, noch wird aus gesellschaftsbezogener Perspektive deutlich, was zu einer Positivbewertung der E-Musik führt. Erst in Kontrast zur U-Musik, durch das, was E-Musik nicht ist, also im Umkehrschluss, werden ihre guten Seiten sichtbar.

## **Konstruktion und Konnotation von U-Musik**

### Materialästhetische Konstruktion und Konnotation von U-Musik

Aussagen, die sich allein auf die materialästhetische Seite der U-Musik beziehen, finden sich im ausgewählten Textmaterial Boehmers nur wenige. In zahlreichen Passagen wird aus der Beschaffenheit und Struktur der Musik gleich auf individuelle und gesellschaftliche Wirkungsweisen geschlossen. Auf diese Textstellen wird im anschließenden Abschnitt zur gesellschaftsbezogenen Konstruktion von U-Musik eingegangen. Die Schilderungen der materialästhetischen Seite der U-Musik nahm Bohmer nicht en bloc vor. Sie sind, der spiralförmigen Argumentation entsprechend, auf mehrere Passagen verteilt. Interessant, ist, dass sich diese, auf die Materialität beziehenden Aussagen nur im Einleitungskapitel finden. In der ausgewählten Passage des Abschlusskapitels mit der Kritik der drei Pop-Bands finden sich solche Aussagen nicht. Alle Charakterisierungen der Musik werden dort umgehend kontextualisiert und auf ihre gesellschaftliche Funktion hin bezogen.

Eine der zentralen Bestimmungen der materialästhetischen Erscheinung von U-Musik leitet Bohmer aus dem Verhältnis von E- und U-Musik ab.

„Stets hat die populäre Musik aus der ernsten geschöpft, stets hat sie den technischen Kanon der ernsten – und zwar durchwegs mit beträchtlicher Verspätung und in überaus simplen Formen – sich angeeignet.“<sup>243</sup>

Dieses Thema greift Bohmer an anderer Stelle nochmals auf und geht über das Bild des herabgesunkenen Kulturgutes hinaus, wenn er schreibt:

„Ganz abgesehen davon, daß die Unterhaltungsmusik ohnehin ihrem Material nach nichts anderes ist als eine technisch und ideologisch verzerrte Rückschau auf die Vergangenheit der seriösen Musik, (...) kommt in der Unterhaltungsmusik eine Kategorie von musikalischer Idiomatik und Form vor, die fast durchweg aus einer Zeit herrührt, in welcher die musikalische Form sich nicht spezifisch aus dem Kompositionsprozeß ergab und diesen objektiverte. (...) Es ist bezeichnend, daß die durchgängige Unterhaltungsmusik (...) erschreckend weniger und simpler Form-Modelle sich bedient hat, die allesamt zurückgehen auf die Formen der Tanz- und Festmusiken der vor- und frühbürgerlichen Epoche.“<sup>244</sup>

<sup>243</sup> Bohmer, K.: Reihe ..., S. 7, Zeile 42 - S. 8, Zeile 1.

<sup>244</sup> Bohmer, K.: Reihe ..., S. 13, Zeilen 8-24



Das Material der U-Musik hänge also hinter der E-Musik her, während die technischen Formen, in denen das Material verarbeitet ist, gänzlich einer vorbürgerlichen Epoche entlehnt sind, so Boehmer.

Kennzeichnend für das Material der U-Musik sind für Boehmer „die (...) primitiven Formen des Auf- und Abgesanges“<sup>245</sup> sowie „banale und wenig originelle Klischees“<sup>246</sup>.

Die Bearbeitung des Materials erfolge so, dass auf die Artikulation von inneren Beziehungen verzichtet<sup>247</sup> und statt dessen auf „stumpfsinnige Perioden-Formen“<sup>248</sup> zurückgegriffen würde.

Generell handele es sich hier um „formale Schemata, die es nicht zulassen, daß das erklingende musikalische Material seinen eigenen Kriterien folgend sich entfalten kann“<sup>249</sup>.

Interessant ist speziell an der letzten Formulierung, die darin sich ausdrückende Verselbständigung des Materials: Es sind nicht KomponistInnen, die formend auf das musikalische Material zugreifen und es gestalten, sondern es ist die Musik selbst, die zu ihrem Ausdruck drängt, sich selbst verwirklicht.<sup>250</sup>

Moderne Harmonien, die Boehmer der U-Musik als herabgesunkene Elemente aus der Sphäre der E-Musik durchaus zugestehen kann, sind seiner Auffassung nach reine Dekoration.<sup>251</sup> Am Fallbeispiel der *Beatles* verdeutlicht er diesen Zusammenhang.

Die Aufnahme von asiatischen und elektronischen Sounds in der Musik der *Beatles* sind für Boehmer „ästhetische Spielereien mit extravaganten Klängen“<sup>252</sup>, sie bleiben dekorativ, weil sie formal nicht integriert sind.<sup>253</sup>

„Im Gegensatz zu diesen (Werke der elektronischen und konkreten Musik, S.N.) nämlich geht es in der Musik der *Beatles* nicht um die Emanzipation des Klangmaterials, sondern um dessen bruchlose Einpassung in die ästhetisch recht bornierten Normen der Pop-Musik.“<sup>254</sup>

Boehmers Formulierung „dekorativer Charakter moderner harmonischer Elemente“ erinnert an das von Adorno beschriebene Dilemma der Komponisten von U-Musik, neues und altbekanntes zugleich produzieren zu müssen. Und so bezeichnet Boehmer die Aufnahme extravaganter Klänge in die Musik der *Beatles* als „Markt-Trick“<sup>255</sup>.

Wie Adorno geht Boehmer der Frage nach, ob es möglich ist, U-Musik artifiziell herzustellen und kommt diesbezüglich zu einem eindeutigen Ergebnis:

<sup>245</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 16, Zeile 43 - Seite 17, Zeile 1

<sup>246</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 9, Zeile 23

<sup>247</sup> Vgl. Boehmer, K.: Reihe ..., S. 9, Zeile 20-21

<sup>248</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 16, Zeile 43

<sup>249</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 14, Zeile 26-28

<sup>250</sup> Dieses Bild vom sich selbst entwickelnden Material hat einige Affinität zum Kunstverständnis in der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts. Das Kunstwerk war, bspw. in der Bildhauerei, schon fertig in einem Klotz Marmor enthalten. Die „Kunst“ bestand demnach darin, dieses schon existierende Werk freizulegen.

<sup>251</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 13, Zeile 26.

<sup>252</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 153, Zeile 18.

<sup>253</sup> Vgl. Boehmer, K.: Reihe ..., S. 153, Zeilen 12-15.

<sup>254</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 154, Zeilen 1-4.

<sup>255</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 153, Zeile 4.

„Es lassen heute ohne weiteres Schlager und unterhaltsame instrumentale Werke sich mit Computern (sic; s.n.) herstellen. (...) Das liegt nicht nur daran, daß die kompositorischen Prinzipien etwa der Schlagermusik simpler seien als die der klassischen, sondern hat seinen Grund nicht zuletzt darin, daß die musikalischen Strukturen, deren die Unterhaltungsbranche sich bedient, selber schon eine Art von jeder individuellen Regung barer Programm-Schablone sind.“<sup>256</sup>

Zum Einen werden hier die bereits herausgearbeiteten Aussagen zur Formgebung der U-Musik nochmals pointiert dargestellt. Zum Anderen wird mit dem abschließenden Satzteil auf etwas aufmerksam gemacht, was Boehmer ebenso an weiteren Stellen in seine Argumentation einbaut: Dass U-Musik ohne individuelle Regung auskommt, wie er schreibt, verweist auf die Feststellung, U-Musik "ermangelt jeglicher Authentizität"<sup>257</sup>. Authentizität kann hier verstanden werden als Ausdruck individuellen Schaffens, als kreativer Prozess, in dem sich das komponierende Subjekt mit dem Material auseinandersetzt, es formt und nicht nur schablonenhaft bearbeitet. In diesem Zusammenhang wird der Begriff „Originalität“ für Boehmer relevant. Denn auch Originalität, als Ausdruck eines kreativen Prozesses verweist auf Authentizität in der Musik.

Die Konstruktion von U-Musik via Kanonisierung erfolgt bei Boehmer recht knapp und oberflächlich. Neben der Nennung der *Beatles*, der *Mothers of Invention* und der *Rolling Stones* im zweiten Teil der ausgewählten Textpassage werden im Einleitungskapitel nur Schlager und Schnulzen als Idiome der U-Musik eingeführt. Pop wird schließlich ebenfalls als Überbegriff im Schlusskapitel zur Charakterisierung von U-Musik herangezogen. Die drei genannten Bands werden dabei als Stellvertreter dieses Idioms präsentiert.

In Anbetracht der recht knappen materialästhetischen Charakterisierung wird deutlich, dass Boehmer E- und U-Musik für gut eingeführte und etablierte Konstrukte hält, die nicht weiter konkretisiert werden müssen.

Für Boehmer ist der E-/U-Kosmos mit eindeutigen Wertungen verbunden. Neben den zunächst noch neutralen Ausdrücken „leichte Musik“ und „populäre Musik“ als Synonyme für Unterhaltungsmusik, drückt der Terminus „niedrige Musik“ eine klar abwertende Position aus. Diese Haltung sich ebenfalls in einer der bereits zitierten Passagen zur Materialästhetik, in der die Charakterisierungen „wenig originell“, „stumpfsinnig“ und „banal“ eine unmissverständliche Sprache sprechen. Als sprachlicher Höhepunkt der negativ-Konnotation kann die Beschreibung der U-Musik als „ein Brei, aus dem Abfall gebraut, der von der 'höheren' Musik übriggeblieben“<sup>258</sup> ist angesehen werden. In der Bewertung der musikalischen Form ist ein Unterschied zwischen den zwei ausgewählten Textpassagen auszumachen. Die negativen Bewertungen sind nur für das Einleitungskapitel typisch. In der Analyse der drei Pop-Bands verzichtet Boehmer auf

<sup>256</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 18, Zeile 35 - S. 19, Zeile 1.

<sup>257</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 8, Zeile 22.

<sup>258</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 8, Zeile 9.

solche Elemente. Daran wird deutlich, dass er letztlich doch keine generelle Verdammung der U-Musik propagiert.

### Gesellschaftsbezogene Konstruktion von U-Musik

Im Rahmen von Boehmers gesellschaftsbezogener Konstruktion von U-Musik bearbeitet er drei Themenfelder: Die sozialstrukturelle Bindung der U-Musik, ihre vor-individuelle Orientierung und ihre affirmative Wirkung.

Aus sozialstruktureller Perspektive ist U-Musik in Boehmer Augen „an diejenigen Klassen gebunden, deren ökonomische Situation ihnen freie Entwicklung ihrer künstlerischen Möglichkeiten nicht gestattete, geschweige denn eine freie Entfaltung ihres Vermögens zum Ausdruck“<sup>259</sup>. Der musikalische Geschmack erklärt sich aus der, mit der sozialstrukturellen Lage verbundenen, Lebenswirklichkeit, die weder Zeit noch Vermögen zur Entwicklung einer adäquaten Hörhaltung und eines dementsprechenden Geschmacks erlaubt.

Mit Rekurs auf Adornos Hörertypologie werden diese Hörer als „Unterhaltungshörer“ bezeichnet, die Musik nicht als einen geistigen Prozess begreifen, sondern sie „als eine bloße Sache“ erfahren.<sup>260</sup>

Vor dem Hintergrund dieser gesellschaftlich begründeten Hörhaltungen und dem daraus resultierenden Geschmack richtet sich Boehmer gegen eine Haltung des „Jedem das seine“. Weil die Geschmäcker eben gesellschaftlich bedingt seien, würde diese Haltung die bestehenden Zustände nur verhärten.<sup>261</sup>

Daß Boehmer die U-Musik materialästhetisch auf Formen der vor-bürgerlichen Epoche rekurrieren sieht, ist bereits dargelegt worden. Ideologisch relevant ist dieser Bezug in seinen Augen deshalb, weil die U-Musik durch diese Form „den Geist vor-individueller Kollektivität herstellen“<sup>262</sup> soll. Keine Kollektivität, in der „die Bedürfnisse des Kollektivs sich ihr Recht verschaffen“<sup>263</sup> sondern ein Geist von Kollektivität „dem konkret sich zu unterwerfen die fortschreitende Technisierung der Produktionsverfahren sowie die Ideologie der Industriegesellschaft von den sie erhaltenden Individuen fordern“<sup>264</sup>.

Keine emanzipative Kollektivität, die auf der Grundlage freier Individualität eine herrschaftsfreie und gleichberechtigte Herstellung und Verfolgung gemeinsamer Interessen bedeutet, sondern eine erzwungene Kollektivität ohne befreiende Impulse.

Boehmers zentrales Charakteristikum von U-Musik, das er in zahlreichen Facetten ausarbeitet, ist ihre affirmative und systemstabilisierende Wirkung, ihre Integriertheit in

<sup>259</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 8, Zeilen 17-20.

<sup>260</sup> Vgl. Boehmer, K.: Reihe ..., S. 9, Zeilen 16-18.

<sup>261</sup> Vgl. Boehmer, K.: Reihe ..., S. 9, Zeilen 31-38.

<sup>262</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 13, Zeilen 28-29.

<sup>263</sup> Vgl. Boehmer, K.: Reihe ..., S. 17, Zeilen 3-4.

<sup>264</sup> Vgl. Boehmer, K.: Reihe ..., S. 13, Zeilen 29-32.

die Dynamik der Herrschaftssicherung. Auf diesen Wirkungszusammenhang kommt Boehmer in seiner Argumentation spiralförmig immer wieder zurück.

Die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen U-Musik ihre barbiturierende Wirkung entfalten kann, beschreibt Boehmer folgendermaßen:

„Indem sie (die Industriegesellschaft; s.n.) in der Lage ist, die unmittelbare physische Notdurft der Individuen zu befriedigen, ohne ihren eigenen Profitinteressen im geringsten Abbruch tun zu müssen, ist es ihr viel gelegener, den Mechanismus von Anpassung durch die technische Reproduktion von Ideologie in Gang halten zu können.“<sup>265</sup>

Dieser Zusammenhang wird von Boehmer schlussendlich als „panem et circenses“ bezeichnet.<sup>266</sup> Dieses circensischen Auftrages hat sich die U-Musik angenommen, denn es ist ihre

„(...) Intention, gesellschaftliche Konformität zu erzeugen. Sie schlichtet die möglichen Widersprüche zwischen den Individuen und der Produktionssphäre, indem sie als Instanz der Kulturindustrie die private Sphäre durchdringt. Wenn in ihren süß-simplen Klängen die musikalischen Konsumenten sich aufgehoben – oder, um es in konservativen Begriffen auszudrücken: Geborgen – fühlen, so ist der gesellschaftliche Auftrag dieser Musik erfüllt.“<sup>267</sup>

An anderer Stelle heißt es, U-Musik sei ein "Opiat (...), mit welchem er (der Rezipient; s.n.) versucht, die Reflexion aus seinem täglichen Tun herauszuhalten und die Konflikte (...) mit sanften Klängen zu überdecken“<sup>268</sup>.

Die Süße und Sinnlichkeit der U-Musik, die ihre „Konsumenten zur Ruhe und Anpassung den Formen von Arbeit gegenüber, denen sie ausgeliefert sind“<sup>269</sup> bringt, ist für Boehmer falsche Sinnlichkeit. Echte Sinnlichkeit ist für ihn eine Form der Erkenntnis, ein geistiger Prozess. U-Musik aber zielt, so Boehmer, direkt auf den Bauch und schließt den Kopf aus. Schließlich zieht er den unterhaltenden Aspekt von U-Musik generell in Zweifel.

„Daß jemand behauptet, Unterhaltungsmusik biete ihm persönliche Befriedigung, und darum sei sie für ihn die rechte, darf bei ernsthafter Untersuchung nicht für bare Münze genommen werden. Denn zuerst wäre festzustellen, ob diese Musik ihrer eigenen Struktur und ihrer Sprache nach überhaupt Befriedigung zu verschaffen imstande sei, oder ob nicht das, was da Befriedigung genannt wird, nichts anderes sei als jämmerliches Surrogat, welches den gesellschaftlich diktierten Zustand totaler Frustration der Individuen für diese verdecken soll.“<sup>270</sup>

Boehmer schließt die Möglichkeit der Befriedigung (welcher Bedürfnisse auch immer) durch Unterhaltung gar nicht aus. Allerdings nimmt er sich das Recht heraus, über Selbstauskünfte anderer zu urteilen; und dies recht pauschal. Boehmers Denken und Argumentation sind hier bestimmt von der Vorstellung „objektiver Bedingungen“, aus denen sich eine subjektive Gefühlslage zwangsläufig ergeben muss; anderweitige Äu-

<sup>265</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 16, Zeilen 3-7.

<sup>266</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 19, Zeile 13.

<sup>267</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 15, Zeilen 4-10.

<sup>268</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 10, Zeilen 11-14. Vgl. auch a.a.O., Seite 18, Zeilen 19-30.

<sup>269</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 10, Zeilen 30-33.

<sup>270</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 11, Zeile 38 - S.12, Zeile 3.

ßerungen werden mit dem Verweis auf deren ideologischen Rahmen abgetan. Die Möglichkeit eines wahrhaftigen subjektiven Glücksempfindens unter ausbeuterischen und unterdrückerischen Bedingungen wird aus theoretischen Gründen ausgeschlossen.

So sind die Glücksversprechen, die in der U-Musik gemacht werden, so Boehmer, wie die Musik selbst, rein affirmativ. Denn „die Wünsche, die vor allem durch Schlager erzeugt werden sind total konform mit den Möglichkeiten, die dem Konsumenten offenstehen“<sup>271</sup>. U-Musik weist also keinesfalls über sich und die Gesellschaft, der sie sich als Ideologie andient, hinaus.

„So wie sie ist, wird die Welt musikalisch idealisiert und im Glücksversprechen wird der Zustand der Selbstentfremdung der Individuen verhärtet.“<sup>272</sup>

Mit seiner Kritik der drei Bands *Beatles*, *Mothers of Invention* und *Rolling Stones* geht Boehmer der Frage nach, in wie weit diese Gruppen die Trennung in die Sphären E- und U-Musik und die, diese Trennung hervorbringende, Gesellschaft kritisieren.

Auf der materialästhetischen Ebene wurde schon festgehalten, dass Boehmer die Avanciertheit dieser Musik als reinen Markttrick, als „marktgerechte (und auf den Markt gerichtete; s.n.) Konzeption des musikalischen Materials“<sup>273</sup> auffasst.

Die Musik der *Beatles* wurde, so Boehmer, von der Kulturindustrie integriert, weil letztere erkannte, „daß auf dem Gebiet des Hedonismus noch manches zu exploitiert sei“<sup>274</sup> und „manches von der sozialen Unlust, in welcher die Musik der Beatles einst geboren ward, kompensiert und abgeleitet werden könnte, ohne daß die dieser zugrunde liegenden sozialen Konflikte real und politisch ausgetragen werden müssen“<sup>275</sup>. Die affirmative Wirkung populärer Musik wird für Boehmer durch die *Beatles* bestätigt. Diese Feststellung betrifft nicht nur die musikalische Ebene. Auch auf der textlichen Ebene kommt Boehmer zu einem eindeutigen Ergebnis. Mit seiner Formulierung „militant reaktionär sind auch die Texte“<sup>276</sup> spricht er den *Beatles* auch auf dieser Ebene eine gesellschaftskritische Haltung ab.

„Die Songs der Beatles stehen nicht im geringsten für einen Aufstand der Musik der unteren Sphäre. Sie verlängern die Situation dieser Musik und verleihen ihr ihre Funktion innerhalb der existenten Ordnungen der Industriegesellschaft: Süß plädieren sie für den bloß subjektiven, nicht aber für den gesellschaftlich relevanten Aufstand des Individuums.“<sup>277</sup>

Auch den *Mothers of Invention* hält Boehmer vor, ihre (für die U-Musik) materialästhetisch avantgardistische Form korrespondiere nicht mit einer konsequenten gesell-

<sup>271</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 14, Zeilen 34-36.

<sup>272</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 17, Zeilen 33-35.

<sup>273</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 155, Zeilen 16-17.

<sup>274</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 154, Zeilen 17-18.

<sup>275</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 154, Zeilen 19-22.

„Die Kulturindustrie“ ist hier in Boehmers Duktus eine bewusst und intentional agierende Instanz im Sinne einer herrschaftssichernden Ideologie.

<sup>276</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 155, Zeilen 18-19.

<sup>277</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 155, Zeile 40 - S. 156 Zeile 2.

schaftskritischen Haltung. Vielmehr bestehe „das revolutionäre Gehabe der 'Mothers' nur zum Scheine, es ist das Feigenblatt vor dem kommerziellen Erfolg, und der Verdacht erhärtet sich, daß es in Hinsicht auf diesen Erfolg betrieben wurde und wird.“<sup>278</sup> Es ist nicht nur die kommerzielle Orientierung, die Boehmer für kritisch hält. Die Texte sind zwar nicht konterrevolutionär, wie die der Beatles, aber in Boehmers Augen sind sie nur „scheinradikal“.

„Da wird zwar viel von sexuellen Dingen und Teilen gesprochen und dem Präsidenten der Vereinigten Staaten wird ins Privatleben geschaut: 'Dem Präsidenten der Vereinigten Staaten ist schlecht geworden. Doot, doot, doot. Ich glaube, seine Frau bringt ihm grad 'ne Hühnersuppe. Plastic-Leute, oh baby, ihr kotzt mich an'. Daß derlei kindischer Unsinn mit Gesellschaftskritik nichts zu tun hat, daß er noch nicht einmal provokativ und hierdurch vermittelt kritisch wirken kann, bedarf wohl keines Kommentars.“<sup>279</sup>

Ende von Boehmers Beweisführung zu diesem Punkt.

In Boehmers Augen ist auch Frank Zappas<sup>280</sup> Glaube, durch seine Musik Meinungen beeinflussen und dadurch mittelbar auf die Gesellschaft einwirken zu können, romantisch, zumal die kommerziellen Interessen überwögen. Schlussendlich hält Boehmer Zappa eine entlarvende Haltung gegenüber sozialen Bewegungen vor, da er dem SDS bei einem Konzert in Berlin nicht die Bühne für eine politische Aktion überlassen wollte. Sein abschließendes Urteil lautet:

„Die Musik der 'Mothers of Invention' ist typisch für jene Kategorie in jeder Hinsicht pseudo-revolutionärer Kunst, die vom Revoluzzertum nur kommerziell profitierten, die sonst aber alles beim alten belassen will.“<sup>281</sup>

Positive Aspekte kann Boehmer bei der Analyse der *Rolling Stones* erkennen. Zentral ist für Boehmer, dass die Stones nicht versuchen, die Grenze zwischen E- und U-Musik aufzuheben, sondern sich kritisch zu der Sphäre verhalten, der ihre Musik zugerechnet wird.

„Kritik an dieser Sphäre übt sie (die Musik der Stones, s.n.), indem sie explizit zum Ausdruck bringt, was dieser Sphäre eignet: Die Musik der Rolling Stones ist aggressiv und vulgär zur gleichen Zeit. Die musikalische Kategorie, in welcher diese Musik ihren Ursprung hat und innerhalb welcher sie stets noch ihre gesellschaftliche Relevanz besitzt, wird mit den Mitteln und in dem musikalischen Idiom, welches sie selbst hervorgebracht hat, angegriffen.“<sup>282</sup>

Unter Verweis auf den Song *Street fighting man* sieht Boehmer auch die Gesinnung der *Stones* am richtigen gesellschaftskritischen Fleck. Und schließlich stimmt auch noch der gesellschaftliche Bezug dieser Musik, „die in Zusammenhang mit jenen politischen Bewegungen steht, die unter dem Namen 'neue Linke' subsumierbar sind“<sup>283</sup>. Hier wird der Einbau und die Einbeziehung der Musik in eine soziale und politische

<sup>278</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 156, Zeilen 10-13.

<sup>279</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 159, Zeilen 23-30.

<sup>280</sup> Frank Zappa war der „Kopf“ der Mothers of Invention.

<sup>281</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 160, Zeilen 28-31.

<sup>282</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 161, Zeile 43 - S. 162, Zeile 6.

<sup>283</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., S. 162, Zeilen 9-11.

Praxis zum Kriterium der Beurteilung ihrer gesellschaftlichen und ideologischen Funktion und Wirkung.

Interessant ist, dass das kritische Potenzial von (populärer) Musik in den Vordergrund der Betrachtung und der Kritik Boehmers rückt. Dadurch greift er auf Kriterien zurück, die zuvor im Einleitungskapitel keine Rolle gespielt hatten. Besonders seine Zweifel an Zappas Aufrichtigkeit in der antikapitalistischen oder zumindest gesellschaftskritischen Haltung sind hier hervorzuheben. Ebenso ist der Bezug zu politischen Bewegungen ein Kontextfaktor für die Beurteilung der Musik, dessen Beziehung zur Musik und ihrer Wahrnehmung durch die RezipientInnen nicht begründet wird. Die positive Bewertung der *Rolling Stones* und ihrer, von Bohmer ausgemachten, gesellschaftskritischen Haltung, steht im Widerspruch zur Betonung des affirmativen Charakters der U-Musik im Einleitungskapitel.

### Die Spaltung in E- und U-Musik

Den zentralen Punkt in Boehmers Argumentation zum Verhältnis von E- und U-Musik bildet seine Aussage, die Trennung in die beiden Sphären sei gesellschaftlichen Ursprungs.<sup>284</sup> Die Untersuchung einer möglichen Angleichung der beiden Sphären könne dementsprechend nicht auf musikalischer Ebene stehen bleiben, sondern eine Überwindung der Trennung könne nur durch eine gesellschaftliche Änderung ermöglicht werden.

Als Ursache der Spaltung in die Sphären E- und U-Musik führt Bohmer die Arbeitsteilung in Kopf- und Handarbeit an,<sup>285</sup> wie sich aus dieser Trennung dann entsprechend die unterschiedlichen Hörhaltungen entwickelten. Der Kopfarbeit entspricht nach Bohmer die Hörhaltung des adäquaten Hörers, der Musik als geistigen Prozess wahrnimmt und ihre Struktur nachvollzieht, während der Unterhaltungshörer sie als bloße Sache erfährt.

Mit der Trennung in Hand- und Kopfarbeit verbinden sich im kapitalistischen Produktionsprozess unterschiedliche soziale Lagen, auf die Bohmer verweist. Aus Kopfarbeit resultiert für ihn eine gesellschaftliche Stellung in den oberen Klassen, während Handarbeit eine Verortung in den unteren Klassen zur Folge habe. Die soziale Konnotation von E- und U-Musik, die klassenmäßige Verortung im E/U-Spektrum erfolgt damit automatisch. Der Untertitel des Buches *Musik und Klassengesellschaft* findet sich in dieser Herangehens- und Sichtweise wieder.

Die Trennung ist für Bohmer gesellschaftlichen Ursprungs und keine ästhetische Kategorie. Für die Frage der Auflösung der Grenze zwischen beiden Sphären und ein Näherrücken von E- und U-Musik ergibt sich daraus für Bohmer eine eindeutige Haltung: Die Trennung in die beiden musikalischen Sphären ist nur durch einen gesell-

---

<sup>284</sup> Vgl. Bohmer, K.: Reihe ..., Seite 7, Zeilen 3-7.

<sup>285</sup> Vgl. Bohmer, K.: Reihe ..., Seite 10, Zeilen 26-27.

schaftlichen Prozess erreichbar, der die Basis der Spaltung, die kapitalistische Arbeitsteilung, aufhebt.

Boehmer diskutiert an mehreren Stellen die These, die Trennung sei durch ein Nahebringen der E-Musik für die unteren Klassen möglich. Er geht auf diese Perspektive im Einleitungskapitel allgemein ein und kommt in der Diskussion der ästhetischen Errungenschaften der *Beatles* und der *Mothers of Invention* nochmals darauf zu sprechen. Er geht dabei der Frage nach, ob die Integration von Elementen ernster Musik in die Pop-Musik eine erweiterte Basis für die E-Musik unter den U-Musik HörerInnen herstelle.

Vor dem Hintergrund seiner Sichtweise auf die Spaltung in E- und U-Musik, als gesellschaftlich begründet, lehnt er Ansätze zur Auflösung der Spaltung durch eine materialästhetische Verschmelzung ab.

„Die Entwicklung der ökonomischen Systeme der neueren Geschichte, ist der Grund für die Teilung von Musik in eine 'autonome' und eine bloß affirmativ-unterhaltende Sphäre. Die Synthese zwischen diesen beiden Sphären, wo sie nur musikalisch-immanent durch die Mischung der verschiedenen spezifischen Idiome betrieben wird, kann nicht im geringsten dazu beitragen, den gesellschaftlichen Grund für die Trennung der niederen von der höheren Musik zu korrigieren. Anstatt um die rein musikalische Synthese der beiden Sphären sich zu mühen, die obendrein darum schon falsch ist, weil beide Sphären selber den verkehrten gesellschaftlichen Zuständen sich verdanken, wäre es sinnvoller, wenn Musik, sofern sie gesellschaftlich sich engagieren möchte, unmittelbar auf die gesellschaftlichen Vorgänge reflektiert.“<sup>286</sup>

### **Zusammenfassung und Kontrastierung mit Adornos Kapitel *Leichte Musik* der *Einleitung in die Musiksoziologie***

Boehmers Text ist auf den ersten Blick sehr von Adornos Kritik der U-Musik geprägt. Wie Adorno legt Boehmer den Schwerpunkt auf eine ideologiekritische Analyse der U-Musik. Seine Beschreibungen der Wirkung und gesellschaftlichen Funktion von U-Musik thematisieren, wie Adornos, den affirmativen Charakter von U-Musik.

Die Affinität zu Adorno drückt sich weiterhin in seinem Bezug auf dessen Hörertypologie aus, die er an zentraler Stelle in seiner Ausarbeitung der gesellschaftlichen Begründetheit der Teilung in E- und U-Musik einbaut.

Deutlich weniger ausgeprägt als bei Adorno ist Boehmers materialästhetische Charakterisierung beider Sphären der Musik. Sie werden nur recht oberflächlich beschrieben und es wird deutlich, dass sich Boehmer auf ein diskursiv gut etabliertes Konstrukt verlässt. Insbesondere in der materialästhetischen Konstruktion der E-Musik fällt Boehmers weniger tiefgehende Analyse auf.

In Bezug auf die gesellschaftsbezogene Konstruktion der E-Musik sticht ein erster Dissens zu Adorno ins Auge. Für Boehmer existiert ein aus der Beschaffenheit der Musik

---

<sup>286</sup> Boehmer, K.: Reihe ..., Seite 163, Zeilen 6-18.



und ihrem Material selbst sich ergebender utopischer Gehalt von E-Musik nicht. Auf diesen Vor-Schein auf eine befreite Gesellschaft geht Boehmer nicht ein, sie ist kein Wesensmerkmal der E-Musik. Damit verwundert es nicht, wenn Boehmer den entscheidenden Ausgangspunkt von Adornos Verständnis von E-Musik, ihre Autonomie, in Zweifel zieht.<sup>287</sup>

Boehmers Argumentationsgang ist gewaltsamer als der Adornos. Die Ambivalenz in Adornos Kapitel *Leichte Musik*, die Unentschiedenheit fehlt Boehmer. So werden die RezipientInnen der U-Musik bei Boehmer durchweg als Opfer der Verhältnisse mit der arbeitsteiligen, kapitalistisch organisierten Ökonomie, beschrieben, Verhältnisse, aus denen ihre Hörhaltung resultiert.

In diesem Zusammenhang ist auf verschwörungstheoretisch anmutende Argumentationen Boehmers hinzuweisen, in denen handelnde Akteure entweder gar nicht genannt oder wie „die Industriegesellschaft“ grob vereinfachend eingeführt werden.

Boehmers Text deutet an diesen Stellen auf eine etwas naive Vorstellung gesellschaftlicher Verhältnisse und Zusammenhänge hin.

Die argumentative Pointe am Schluss der ausgewählten Textpassage ist schließlich nicht mehr mit Adornos Position in Einklang zu bringen. Die Möglichkeit der U-Musik, ihre Materialästhetik und ihre gesellschaftliche Bedingtheit selbst zu thematisieren und zu kritisieren kann Adorno nicht sehen. Die gleichberechtigte Chance und Verpflichtung der E- wie der U-Musik, auf eine Gesellschaftsveränderung hinzuwirken, Kritik zu formulieren, widerspricht Adornos Sichtweise auf die U-Musik.

Boehmer entwickelt eine eigenständige und konsequent hergeleitete Position, die davon ausgeht, dass die utopische Musik noch nicht vorstellbar ist, sie aber nicht mehr in einem gespaltenen Musikuniversum stattfinden wird, da die gesellschaftliche Basis dieser Trennung überwunden sein muss, um sie möglich zu machen.

---

<sup>287</sup> Vgl. Boehmer, K.: Reihe ..., S. 162, Zeilen 18-23.

### 3.2.6. Konfrontation II Konrad Boehmer und das Zeit-Feuilleton

#### Materialästhetische Konstruktion und Konnotation von E- und U-Musik.

Boehmer entwickelt in seinen knappen materialästhetischen Ausführungen zur Musik Vorstellungen von E- und U-Musik, die im Feuilleton der *Zeit* keinen Anschluss fanden. Sein zentraler Begriff und sein Verständnis der musikalischen Stringenz in der E-Musik, der dem ähnelt was bei Adorno als Komplexität herausgearbeitet wurde, fanden sich in der Besprechung der Aufführung von Zimmermanns Oper *Die Soldaten* nur andeungsweise wieder. Herborts argumentativer Punkt der Vielschichtigkeit verwies zwar auf Stringenz, bezog sich jedoch weniger auf das musikalische Material selbst, als vielmehr auf die gesamte Inszenierung der Oper.

Boehmers Beschreibung der U-Musik im Einleitungskapitel mit den Adjektiven „banal“, „primitiv“, „stumpfsinnig“ und seine Feststellung, sie sei in einer solchen Art schematisiert, dass sich eben keine musikalische Stringenz entwickeln könne, erfuhr in den Aufführungskritiken des *Zeit*-Feuilletons kaum Anschluss und Widerhall. In eine ähnliche Richtung zielten zwar die Beschreibung der Melodien von Georg Moustaki mit den Worten „primitiver Art“ und die Feststellung, dass *The Who* vom Schema I-IV-V kaum abweichen. Die Konnotation im *Zeit*-Feuilleton war allerdings, trotz der Übereinstimmung in der Feststellung einfacher Strukturen, insbesondere im Rahmen des Moustaki-Konzertes, positiver als die bei Boehmer.

#### Gesellschaftsbezogene Konstruktion und Konnotation von E- und U-Musik

Boehmers Blickwinkel auf die Musik beider Sphären ist, wie bei Adorno, geprägt von der Frage nach dem gesellschaftskritischen, emanzipativen und utopischen Potenzial der Musik. Seine Perspektive ist eine ideologiekritische, die versucht, die Verwobenheit der Musik in das bestehende Herrschaftssystem zu decouvrieren und ihre Möglichkeiten zur Veränderung zu benennen.

Eine solche Sicht auf Musik, die ihre gesellschaftliche Funktion und Kritikmöglichkeit betont, entwickelte das *Zeit*-Feuilleton nicht. Von den analysierten Beiträgen ist es allein die Besprechung des Moustaki-Konzertes, in der eine gesellschaftskritische Aussage der Musik hervorgehoben wird. Selbst in den Artikeln zu *The Who* und den *Rolling Stones* wurde der rebellische Hintergrund dieser Musik nicht in Betracht gezogen. Eine gesellschaftliche Kontextualisierung der Musik wurde nur von Herbot in der Aufführungskritik zu *Die Soldaten* geleistet. Doch auch diese unterschied sich von dem, worauf Boehmer mit seinem ideologiekritischen Zugang hinaus wollte. Denn Herbot sah in *Die Soldaten* zwar einen Bezug zur Gesellschaft, deren Vielschichtigkeit sich in der Musik und ihrer Inszenierung widerspiegele. Er suchte jedoch nicht, wie Boehmer, nach

Momenten, die über das „Jetzt“ hinausweisen, einen utopischen Blick auf die Zukunft vermitteln. Die grundlegende Fragestellung bei Boehmer, sein Blickwinkel auf die Musik ist von dem der Zeit deutlich unterschieden.

Die Ernsthaftigkeit und Selbstverständlichkeit, die als (neue) Haltung zur U-Musik im Zeit-Feuilleton ausgemacht wurde, bedeutete auch, dass sie den Gegenstand, den sie behandelte nicht mehr hinterfragte. Die Beiträge gaben keine Antwort auf die Frage, ob und was den Gegenstand, das Konzert einer Kritik würdig erscheinen lässt. Musik wurde als ästhetisches Faktum anerkannt, das aus sich heraus eine Beschäftigung mit ihm rechtfertigt. Diese Haltung traf auf beide musikalische Sphären gleichermaßen zu. Dem gesellschaftsbezogenen Zugang von Boehmer, der immer nach einer Funktion von Musik suchte, steht ein auto-legitimatischer Ansatz des Zeit-Feuilletons gegenüber, der die Beschäftigung mit seinem Gegenstand durch die Artikel selbst legitimierte und nicht auf den gesellschaftlichen und ideologischen Kontext der Musik schaute.

Von besonderem Interesse für diese Konfrontation ist die Auseinandersetzung mit den *Rolling Stones*, auf die sowohl Boehmer als auch das Zeit-Feuilleton eingingen. Die bereits herausgearbeiteten Unterschiede im Zugang zur Musik wurden an diesem Beispiel plastisch vorgeführt.

Während Boehmer in den *Rolling Stones* die ideologiekritische Avantgarde der U-Musik sah, die sowohl in ihren Texten, als auch im Umgang mit ihrem musikalischen Idiom kritisch zur Gesellschaft Stellung nahmen und mit der Gesellschaftskritik auch die Spaltung der Musik in die Sphären E- und U- attackierten, war das Widerständige der *Rolling Stones* kein Bezugspunkt für Hellmuth Karasek in seiner Besprechung des *Stones*-Konzertes im Feuilleton der Zeit.

Sein Fokus war auf diese eine Show, das einzelne Datum gerichtet. Eine gesellschaftliche Kontextualisierung der Musik und ihrer Protagonisten nahm Karasek nicht vor, ein gesellschaftsbezogener Blick auf die Aufführung lag im fern. Ernsthaftigkeit und Selbstverständlichkeit gegenüber seinem Gegenstand prägten seinen Zugang, der auf diese Weise isoliert wirkte. Während Boehmer in der Musik einen rebellischen Duktus sah und mit diesem sympathisierte, die Attacke der *Stones* auf die Musik und die Gesellschaft anerkannte, interessierte das Feuilleton nur die Singularität des Ereignisses. Nur in Bezug auf möglicherweise zu erwartende Randalen wurde auf den jugendkulturellen und auflehrenden Hintergrund der *Rolling Stones* und ihrer Musik eingegangen. Dieser Hintergrund wurde jedoch nicht expliziert und nicht als kritisches Potenzial von Musik gewertet. Das Feuilleton blieb an der Oberfläche – der Randalen – stehen.

Das Zeit-Feuilleton widersprach mit seiner Publikationspraxis im Jahrgang 1970 Boehmers Vorstellung, U-Musik sei Musik der deklassierten und HandarbeiterInnen, während E-Musik den KopfarbeiterInnen vorbehalten sei. U-Musik kann in der Zeit nicht als Musik der Betrogenen des Kapitalismus erscheinen, als Musik deren HörerInnen diese Musik nur deshalb rezipieren, weil sie von der Kunstmusik sozial ausgeschlossen sind.

Mit der Aufnahme des Genres Pop zielte Die Zeit 1970 auf ein junges, akademisches Publikum, nicht auf die sozial Deklassierten.

### 3.3. Material III – Diaspora

#### Das Zeit-Feuilleton der Jahrgänge 1980, 1985 und 1990 mit Lawrence Grossberg

#### 3.3.1. Der Jahrgang 1980

Nachdem eine Ausgabe der *Zeit* im Jahrgang 1975 durchschnittlich deutlich dünner war als 1970, nahm der Umfang der Zeitung im Jahrgang 1980 wieder zu. Eine Ausgabe war durchschnittlich acht Seiten dicker als 1975 und umfasste nun 61 statt 53 Seiten. Von dieser Zunahme profitierte auch das Feuilleton, dem mit durchschnittlich 6,2 Seiten fast eine Seite mehr Platz eingeräumt wurde (1975: 5,4 Seiten pro Ausgabe). Damit war jedoch immer noch nicht das Niveau des Jahrgangs 1970 erreicht, in dem das Feuilleton in jeder Ausgabe sieben Seiten umfasste. Nach wie vor blieb es dabei, dass die Rubrik *Kritik und Information* als Appendix des Feuilletons fungierte. Schallplattenkritiken und Aufführungsbesprechungen fanden sich sowohl in der Rubrik Feuilleton als auch auf der sich dem Feuilleton anschließenden Seite *Kritik und Information*.

Auch die Berichterstattung über musikalische Themen nahm im Jahrgang 1980 mehr Raum ein, als im zuvor behandelten Jahrgang 1975. Die Anzahl der Beiträge hatte sich zwar nur leicht von 82 auf 88 erhöht, gestiegen war allerdings der Anteil der Langformate, derjenigen Beiträge, jenseits der Notizen im *Mosaik* und der Besprechungen in der Sparte *Plattenkritiken*. Während 1975 39 Artikel in diesem Segment der Langformate erschienen, waren es 1980 48.

#### Artikelsparten 1980

Mosaik	7
Plattenkritiken	33
Aufführungskritiken	37
Oper/Operette	19
Festspiele/Musiktage	3
Musical	2
Konzert	7
U-Musik	3
Jazz	3
Musikgeschehen	7
E-Musik	6
U-Musik	1
Anlässe	1
Portraits	3
Ingesamt	88

Die Ausweitung erfolgte fast ausschließlich durch eine Zunahme der Beiträge in der Sparte *Aufführungskritiken*. Nach 22 Artikeln 1975 wurden im Jahrgang 1980 37

Konzerte besprochen. Die Konzentration auf die Rezensionen ging schließlich zu Lasten der Berichterstattung in der Sparte *Musikgeschehen*: Mit sieben Reportagen (1975: 14) wurde diese Sparte deutlich zurückgefahren. *Anlässe* und *Portraits* erfuhren währenddessen quantitativ nur eine unwesentliche Veränderung (zusammen 1975: 3, 1980: 4) gehörten aber dennoch zu den „Gewinnern“ der Ausweitung. Die kurzformatigen Sparten *Mosaik* und *Plattenkritiken* waren quantitativ mit 40 Notizen und Besprechungen nur geringfügig weniger präsent als im vorangegangenen Analysejahr (1975: 44). Erwähnenswert ist jedoch ein drastischer Rückgang in der Anzahl der besprochenen Tonträger. Nach 152 Schallplatten 1975 wurden 1980 nur noch 76 vorgestellt, von denen 58 der Sphäre der U-Musik zuzurechnen waren. Nach wie vor teilten sich die Plattenbesprechungen Manfred Sack, Franz Schöler und Heinz Josef Herbolt und es blieb weiter dabei, dass zumeist drei Platten unter der Überschrift *Neue Schallplatten* vorgestellt wurden.

In der Sparte *Aufführungskritiken* blieb die Oper mit der Hälfte aller Besprechungen dominierend, stand allerdings nicht mehr so deutlich im Vordergrund wie 1975, als über 70 % aller Besprechungen diesem Idiom galten. Interessant ist, dass das Feuilleton in diesem Jahrgang in der Sparte *Aufführungskritiken* insgesamt deutlich weniger klassik-orientiert war. Sowohl bei den Opern, als auch bei den Konzerten wurden nun mehrheitlich Uraufführungen oder Werke von KomponistInnen der neuen Musik besprochen. Kagel, Penderecki, John Cage und Meredith Monk standen für eine Modernisierung des Musik-Feuilletons und deuteten auf einen Bruch mit dem klassischen Repertoire hin. Dabei ist es bemerkenswert, dass sich diese Entwicklung ohne Veränderungen im Personal vollzog. Nach wie vor waren Heinz Josef Herbolt und Rolf Michaelis die Redakteure mit den meisten Artikeln im Musikfeuilleton, die sich jetzt auch der modernen E-Musik annahmen.

Von den insgesamt 48 langformatigen Beiträgen im Jahrgang 1980 befassten sich sechs mit Themen aus der Sphäre der U-Musik. Neben drei Aufführungskritiken fanden sich im Feuilleton ein Portrait von Bettina Wegener, ein Nachruf auf John Lennon und eine Reportage über die New Wave Szene.

Die Besprechungen thematisierten Konzerte von Hildegard Kneef, Zülfü Livaneli und das Bardentreffen in Nürnberg. Festzuhalten ist, dass sich das Interesse an U-Musik in den Aufführungsbesprechungen auf die Idiome Singer-Songwriter und Chanson richtete. Der Popbereich war in dieser Sparte des Musikfeuilletons nicht vertreten und nur der Nachruf auf John Lennon sowie die Reportage über New Wave nahmen dieses musikalische Idiom thematisch auf.

Es relativierte die Unterrepräsentation von U-Musik keinesfalls, dass der einzige Nachruf im Jahrgang 1980 einem Popmusiker galt, während bspw. der Tod Winifred Wagners nicht gewürdigt wurde. Darin war eher ein Beleg für den zeitgeschichtlichen Stellenwert John Lennons zu sehen, der sich nicht nur aus seiner Rolle als Musiker herleitete, sondern aus seinem gesellschaftspolitischen Engagement, denn ein Beleg für die Einsicht der Zeit-Feuilletonisten in den Stellenwert von Popmusik.

Mit der genannten Reportage zu New Wave war *Die Zeit* hingegen durchaus auf der Höhe der Zeit im Popbereich. Anfang der 80er Jahre war New Wave, als Weiterentwicklung des Punk, noch eine neue ästhetische Erscheinung in der Welt des Pop. Die Motivation für diesen Beitrag zur aktuellen Musikgeschichte dürfte vor allem ethnologischer Natur gewesen sein. Ein solcher Beitrag stellte gleichzeitig eine pädagogische Beratung für Zeit-Eltern, die nicht mehr verstanden, was mit ihrem jugendlichen Nachwuchs passierte.

U-Musik, und Pop im speziellen, waren 1980 im Feuilleton der *Zeit* kaum repräsentiert. Die Beschäftigung mit dieser Sphäre der Musik war maßgeblich auf die Plattenkritiken beschränkt. Pop fand in diesem engen Rahmen nur durch Franz Schöler eine interessante Bearbeitung, der sich nicht nur auf den sogenannten Mainstream konzentrierte (bspw. mit Kritiken zu Bob Dylan, Bruce Springsteen, David Bowie) sondern auch unbekanntere, innovativere, „sperrige“ Bands besprach (z.B. *Captain Beefheart*, *Destroyers*).

### **Lobpreis mit Schluckauf<sup>288</sup>**

In der achten Ausgabe der *Zeit* des Jahrgangs 1980 wurde von Heinz Josef Herbort die Uraufführung von Mauricio Kagels Oper *Die Erschöpfung der Welt. Szenische Illusion in einem Aufzug* besprochen. Der Beitrag mit insgesamt 340 Zeilen füllte eine Seite. In diese Rezension war collagenhaft ein Interview mit Mauricio Kagel integriert, dass mit vier Blöcken und insgesamt 101 Zeilen quasi einen Kommentar zur Oper darstellte.

Das Interview war thematisch eingewoben, die Fragen und Antworten korrespondierten mit den in der Rezension angesprochenen Themen. Die im Interview enthaltenen Informationen waren nicht wesentlich für das Verständnis der Besprechung. Die folgende Analyse des Textes bezieht sich ausschließlich auf die Rezension, entsprechend der Vorgabe, in das Sample der Texte nur Aufführungsbesprechungen einzubeziehen.

Herborts Artikel gliederte sich in vier recht klar unterscheidbare Abschnitte, die jeweils durch einen Interviewblock voneinander getrennt waren. Die Besprechung begann mit der Schilderung der Schlusszene, die sowohl einen plastischen Eindruck vom Treiben auf der Bühne vermittelte, als auch das Thema der Oper kurz vorstellte – eine Variation der biblischen Genesis, wie es der Titel bereits nahe legte. Es schloss sich eine ausführlichere Beschreibung der Thematik und ihrer Bearbeitung an, auf die schließlich eine Analyse des Aufbaus der Oper folgte. Im letzten und längsten Abschnitt ging Herbort schließlich auf die Musik ein.

Der Artikel war überwiegend deskriptiv gehalten. Beschreibungen der Oper, ihres Kontextes oder des Komponisten standen im Vordergrund vor analytischen oder interpretativen und spekulativen Momenten. Ein Bezug der „Story“, auf die Gesellschaft, die Suche nach Sinn oder einer Moral unterblieben.

---

<sup>288</sup> Herbort, H. J.: Lobpreis mit Schluckauf. In: *Die Zeit*, Nr. 8. Hamburg 1980, S. 50.

Die zentralen Grundfragen des Beitrages drehten sich nicht um die Oper (ihren Content), sondern um ihren Komponisten. Kagel stand im Mittelpunkt des Interesses: Wie ist Kagel mit diesem Thema musikgeschichtlich einzuordnen? Welchen Stellenwert hat dieses Thema in seinem Œuvre? Wie steht Kagel zur Bibel? Diese Fragen standen im Mittelpunkt der Rezension. Und in Bezug auf diese Fragen wurde Herbort zum Interpreten Kagels.

Er näherte sich seinen Aussagen durch die Darstellung und Entwicklung eines kontextualisierenden Bedeutungsraumes, wie er hier beispielhaft zitiert wird:

„Kagels ‚Erschöpfung der Welt‘ könnte im Zusammenhang mit anderen seiner Stücke (‚Hallelujah‘, ‚Chorbuch‘) gesehen und der Komponist auf dem Weg in die Kirchenmusik vermutet werden; es könnte eine Verbindung hergestellt werden zu Krzysztof Pendereckis ‚Paradise lost‘, das vor knapp einem Jahr in Stuttgart seine Erstaufführung hatte – beide Vermutungen wären falsch. Während Penderecki ein (gewiß nicht systemkonformes, aber dennoch bekenndes) Werk der christlichen Literatur affirmativ vertonte, distanziert sich Kagel vom Bericht der Bibel, ja von der christlichen Glaubenspraxis. Seine ‚Erschöpfung der Welt‘ ist ein Stück des Zweifels.“<sup>289</sup>

Herbort bot hier nicht einfach seine Interpretation an. Er diskutierte die Frage durch die Vergleiche mit anderen Stücken. Und auf dem Weg zu einer Aussage über die Oper schuf er einen Bedeutungsraum, zu dem sich auch seine Aussage gesellte. Auch wenn er die diskutierten Ansätze verwarf, blieben sie dennoch bestehen. Seine Aussage wurde (ein allerdings in Bezug auf den Wahrheitsanspruch privilegierter) Teil des Raumes.

Andererseits könnte Herbort vorgeworfen werden, mit diesem Vorgehen betreibe er „namedropping“, um sein musikgeschichtliches Wissen unter Beweis stellen zu können – ein unwissenschaftliches Wort hierfür wäre „protzen“.

So oder so, war die kontextualisierende Interpretation ein Kennzeichen für Herborts Artikel.

Herborts Text war ohne das eingeflochtene Interview verständlich. In der Befragung gab der Komponist und Autor Aufschluss über seinen Zugang zum (christlichen) Glauben, der mit im Zentrum der Oper stand. Das Interview unterstützte nochmals den Aspekt, dass Kagel im Zentrum des gesamten Beitrages stand. Durch das Interview, das Kagel als Sich-Selbst-Erklärenden präsentierte, wurde das Autorenmodell als Zugang zum Text, zur Oper deutlich: Dem Autor wurde eine privilegierte Position zur Auskunft über das Werk zugewiesen, zu dem es entsprechend einen richtigen oder einen falschen Zugang geben konnte. Dieser Blick war das Gegenteil einer RezipientInnenorientierung, die nicht nach der Intention des Autors gefragt, sondern die Interpretationsleistung der Wahrnehmenden in den Mittelpunkt gestellt hätte.

Herborts Auseinandersetzung mit Kagels Musik setzte fort, was bereits für die Beschäftigung mit der Themenstellung der Oper festgehalten wurde: Herbort arbeitete deskriptiv, interpretative Momente fehlten vollständig. Ein Bezug der Musik zum Inhalt der Oper wurde nicht hergestellt. Die Musik wurde nicht als Widerspiegelung,

---

<sup>289</sup> Herbort, H. J.: Lobpreis ..., Zeilen 279-292.



Abbildung oder Entsprechung des Themas, oder gar als Homologie herausgearbeitet, interpretiert. Vielmehr erschien sie als unabhängiger Bestandteil der Oper, quasi als *l'art pour l'art*. Auch eine Wirkung der Musik, eine Ausstrahlung wurde von Herbolt nicht formuliert. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass Herbolt gänzlich darauf verzichtete, das Publikum als Empfänger einer Wirkung anzusprechen. RezipientInnen, außer dem Rezensenten selbst, fehlten. Desweiteren ging Herbolt, trotz der Länge des Artikels, nicht auf die Leistungen des Dirigenten, der MusikerInnen und SchauspielerInnen ein. Namentlich wurde allein der Dirigent, Bernhard Kontarsky, erwähnt.

An den Anfang des Abschnittes zur Musik stellte Herbolt die Beschreibung der organischen und räumlichen Struktur der Musik, indem er die Orchestrierung und ihre Situierung im Saal vorstellte.

Herbolt ging im Folgenden mit musikwissenschaftlichem Jargon auf die Gestalt der Musik ein. Ausgangspunkt war der Begriff „Pluritonale“, von dem aus er die Musik beschrieb. Begriffe, mit denen er die Pluritonalität füllte, waren: Tonale Musik, Dreiklänge, Septimakkorde, Dur, Moll, funktionale Harmonik.

Ergänzt wurden die klaren musikwissenschaftlichen Begriffe durch eher assoziative: Vieltonale Felder, komplexe Klanggebilde, Klangbilder, motivische Zellen, dynamische Gruppen. Die Verbindung zwischen diesen Begriffen wurde durch eine Kontextualisierung hergestellt, die Idiome und Personen umfasste:

„Das Ergebnis ist weniger eine Collage, als vielmehr die Konsequenz einer Entwicklung. In der davor liegenden Periode der Aleatorik, waren in den heterogenen und in relativer Freiheit erzeugten Klangbildern neue ‚Tonarten‘ entstanden mit Spannungsfeldern zwischen außerordentlich komplexen Klanggebilden. (...)

Da gibt es motivische Zellen, die eingepasst werden fast wie – keineswegs exakt wie – Wagnersche Leitmotive; die repetiert werden fast wie – keineswegs exakt wie – bei Strawinsky oder gar Orff.“<sup>290</sup>

Herbolt bot den LeserInnen damit drei Zugangsmöglichkeiten zur Musik: Über die Materialästhetik, über die Musikgeschichte und über Assoziationen.

So wie sich Herbolt einer Bewertung der Leistungen der MusikerInnen enthielt, so ließ er auch keine expliziten Wertschätzungen zur musikalischen Qualität der Oper verlauten.

Das Unterbleiben jeglicher Wertung kann in zwei Richtungen interpretiert werden:

- Die Leistungen der MusikerInnen und die Komposition selbst waren indiskutabel, so dass der Autor besser darüber schwieg.
- Es war keine Frage, dass Komposition und Darbietung den höchsten Standard erfüllten. Lobenswertes zu schreiben hätte bedeutet, an diesem Umstand Zweifel anmelden zu wollen.

Es kann wohl die zweite Interpretation als gültig angesehen werden. Denn nichts ärgert einen Rezensenten mehr, als schlecht aufgeführte schlechte Musik. Die Chance für einen Verriss hätte sich Herbolt nicht nehmen lassen.

---

<sup>290</sup> Herborg, H. J.: Lobpreis ..., Zeilen 242-267.

Zusammenfassend kann für Herborts Rezension der Kagelschen Oper *Die Erschöpfung der Welt* festgehalten werden, dass sie die Oper mit ihrer thematischen Ausrichtung nicht in einen gesellschaftlichen Kontext stellte, die Musik ebenfalls nicht in Bezug auf thematische Bezüge hin interpretiert wurde weshalb die Oper für sich allein stehen blieb. Der Zugang zur Musik erfolgte musikwissenschaftlich, musikgeschichtlich und assoziativ, von Wertungen wurde Abstand genommen. Im Vordergrund des Interesses stand der Komponist als Person mit einer Kontextualisierung seines Werkes auf mehreren Ebenen.

### 3.3.2. Der Jahrgang 1985

Im Jahr 1985 wurde *Die Zeit* abermals umfangreicher: Mit durchschnittlich 71 Seiten war sie um zehn Seiten dicker als im letzten betrachteten Jahrgang 1980. Allerdings konnte das Feuilleton von der Ausweitung in diesem Fall nicht profitieren. Im Gegenteil: Diese Rubrik wurde mit durchschnittlich 5,8 statt 6,2 (1980) Seiten pro Ausgabe sogar schlanker.

Das Musikfeuilleton war von dieser graduellen Verringerung im Umfang nicht betroffen. Es fanden sich im Jahrgang 1985 gleich viele Beiträge zum Thema Musik wie im Jahrgang 1980; auch das Verhältnis von Lang- zu den Kurzformaten blieb identisch.

#### Artikelsparten 1985

Mosaik	7
Plattenkritiken	35
Aufführungskritiken	28
Oper/Operette	9
Festspiele/Musiktage	2
Musical	
Konzert	7
U-Musik	7
Jazz	3
Musikgeschehen	11
E-Musik	11
U-Musik	
Anlässe	
Portraits	6
Ingesamt	87

Bei den langformatigen Beiträgen ist vor allem ein deutlicher Rückgang der Anzahl in der Sparte *Aufführungskritiken* hervorzuheben. Nach 37 im Jahrgang 1980 wurden in dieser Sparte 1985 nur noch 28 Beiträge abgedruckt. Dieser Rückgang wurde vor allem zu Ungunsten der Opernbesprechungen vollzogen. Statt 19 (1980) fan-

den sich 1985 nur noch neun im Feuilleton der *Zeit*. Ein Wachstum war hingegen sowohl in der Sparte *Musikgeschehen* als auch bei den *Portraits* zu verzeichnen. Erkennbar hatte sich der Trend zur Modernisierung in der Berichterstattung über E-Musik fortgesetzt. Von den neun rezensierten Opern kamen nur fünf aus dem klassischen Repertoire und von den sieben besprochenen Konzerten waren es nur drei, die dem Bereich der Klassik zugerechnet werden konnten. Henze und Nono bei den Opern sowie Kagel und Nono bei den Konzerten waren die prominenten Vertreter der neuen Musik.

Die Repräsentation der U-Musik in der langformatigen Berichterstattung über Musik stellte sich im Jahrgang 1985 folgendermaßen dar:

Acht von 45 Beiträgen in der Sparte *Konzertkritiken* und *Portraits* widmeten sich Themen der U-Musik. Vor allem die Konzertkritiken erfuhren in der Anzahl eine Steigerung und konnten mit sieben Besprechungen fast mit den Opern gleichziehen. Nach einem Anteil von 8 % an den Konzertbesprechungen im Jahr 1980 hatten solche aus der Sphäre der U-Musik 1985 einen Anteil von 25 %. Neben den Konzerten war es schließlich noch ein Portrait, das sich mit einer Band aus dem Sphäre der U-Musik beschäftigte.

Da sich die Beiträge in der Sparte *Musikgeschehen*, trotz ihres Anstieges in der Anzahl, ausschließlich der E-Musik widmeten ergab sich daraus insgesamt nur eine leicht gestiegene Repräsentation von U-Musik im *Zeit*-Feuilleton des Jahrgangs 1985. Statt eines Anteils von 12,5 % (1980) machten die Beiträge zur U-Musik nun 17,7 % aller langformatigen Artikel zur Musik aus.

Thematisch allerdings wandelte sich die Beschäftigung mit U-Musik. Mit Sting, Marius Müller-Westernhagen, Udo Lindenberg und Tom Waits war das Segment Pop in den Konzertbesprechungen erstmals wieder in erwähnenswertem Umfang enthalten. Die übrigen drei Beiträge widmeten sich den Segmenten Singer-Songwriter und Chanson (Erika Pluhar, Nachwuchswettbewerb Liedermacher, Leonard Cohen).

Mit Müller-Westernhagen und Lindenberg wurden Vertreter des Pop-Idioms besprochen, die eindeutig in den Bereich Mainstream gehörten. Und auch Tom Waits konnte 1985 nicht mehr zum subkulturellen Popmilieu gerechnet werden. Anders verhielt es sich in Bezug auf die Mainstream-Orientierung mit dem Portrait der Band *Interzone*. Diese Band war nicht in den Hype um die sogenannte *Neue deutsche Welle* verwickelt und war auch 1985 nach ihrem dritten Album eher Insiderkreisen bekannt.

Die Sparte *Portrait* erwies sich als interessante Möglichkeit, über Musik jenseits einer Konzert- oder Tonträgerbesprechung zu berichten. Im Zentrum stand nicht das einzelne Ereignis, sondern die Band mit vielen Aspekten: Musik, Kontext, Personen.

Neben einer leichten Ausweitung der Beschäftigung mit U-Musik war der Jahrgang 1985 vor allem dadurch gekennzeichnet, dass das Pop-Segment langsam wieder Eingang in das Feuilleton fand. Diese Zunahme des Popjournalismus war nicht mit dem Boom des Jahrgangs 1970 zu vergleichen. Erwähnenswert ist allerdings, dass

mit Tom R. Schulz ein neuer Redakteur für den Pop-Bereich auftrat, der allein für die Langformate zuständig war. Heinz Schöler, Autor der Plattenkritiken im Popsegment, wurde nicht mit dieser Aufgabe betraut.

Die kurzen Beiträge in den Sparten *Mosaik* und *Plattenkritiken* blieben in der Anzahl und Verteilung zwischen den beiden Sparten im Vergleich zum Jahrgang 1980 annähernd unverändert. Dem Anstieg in der Zahl der Plattenkritiken entsprechend, erhöhte sich die Zahl der rezensierten Tonträger leicht von 76 auf 79 Schallplatten. Die Anteile der Sparten E- und U-Musik blieben gleich: Gewürdigt wurden 52 Platten aus dem Bereich der U-Musik (davon waren 23 dem Popidom zuzurechnen) und 27 aus der Sphäre der E-Musik. Auch 1985 hießen die Rezensenten Heinz Josef Herbolt, Heinz Schöler und Manfred Sack.

### **Profi der Natürlichkeit<sup>291</sup>**

In der neunten Ausgabe der *Zeit* des Jahrgangs 1985 besprach Tom R. Schulz den Tournee-Auftakt von Marius Müller-Westernhagen. Sein Artikel war in der Rubrik *Kritik und Information* platziert. Auf 161 Zeilen mäanderte sich Schulz durch das Konzert und griff dabei drei Themen immer wieder auf: Die Figur Westernhagen, das Publikum und die Musik. Die Rezension war nicht in klar getrennte thematische Absätze aufgeteilt. Vielmehr wurde innerhalb eines Absatzes meist der Übergang von einem Thema zu einem anderen hergestellt.

Das Zurückkehren zu Punkten, die bereits angesprochen wurden, das verschlungen sich einen Weg suchen, die thematische Verwobenheit ließen Schulz' Beitrag sehr kompakt wirken.

#### Marius Müller-Westernhagen

Schulz thematisiert Marius Müller-Westernhagen in fünf verschiedenen Rollen: Als Texter, als Performer, als Interpret, als Sänger und als Star.

Dem mäandernden Argumentationsgang entsprechend, lagen die Passagen, die sich der Person Westernhagen, widmeten nicht beieinander, sondern waren über die gesamte Rezension verteilt.

In der Rolle als Texter hob Schulz seine Qualitäten in der Präsentation sehr widersprüchlicher Elemente des (männlichen) jugendlichen Helden hervor, wie Großmann und Muttersöhnchen, Imponiergehabe und Unsicherheit. Den Texten näherte sich Schulz interpretierend. Er arbeitete mit ihnen, suchte einen Nenner, bezog sie auf die Lebenssituation von männlichen Jugendlichen.

Als Performer auf der Bühne war Müller-Westernhagen für Schulz ein Profi der Posen der Natürlichkeit, mit denen er seine in den Texten vorgestellten Typen verkörperte und zudem auch im „Spiel mit der eigenen Identität, mit der Figur Marius“<sup>292</sup> zu überzeugen wusste. Als Interpret seiner Texte, so Schulz, überzeugte er und konnte

---

<sup>291</sup> Schulz, T. R.: Profi der Natürlichkeit. In: *Die Zeit*, Nr. 9. Hamburg 1985, S. 54.

<sup>292</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 113-114.

musikalische Defizite wettmachen. Andernfalls „käme man bei einem Besuch eines seiner Konzerte (...) kaum auf seine Kosten“<sup>293</sup>. Als guter Rock-Sänger wurde Westernhagen beschrieben, weil er „die, der Tradition des Rhythm ‚n’ Blues entstammende Fähigkeit entwickelt, einzelne Silben oder Wörter einer Songzeile so abzuspalten, dass sie zu einem musikalischen Element werden“<sup>294</sup>. Als Rock’n’Roll Star schließlich wusste er, so Schulz, mit seinem Publikum umzugehen, „seine Massen hochzuschaukeln“<sup>295</sup>.

Diejenigen Aspekte, die sich um die Person Marius Müller-Westernhagen drehen, nahmen in Schulz’ Rezension den breitesten Raum ein.

### Publikum

Das Publikum wurde zunächst in seiner Reaktion auf die Texte beschrieben. Deren Inhalt wurde von Schulz folgendermaßen zusammengefasst:

„Marius Müller-Westernhagen löst jede dieser Eigenschaften aus dem widersprüchlichen Wesen des Heranwachsenden, in dem die Lust, erwachsen zu werden mit der Verlockung ewigen Kindseins konkurriert, in klassische Typen der Adoleszenz auf: Den Mädchenaufreißer, den Muskelprotz, den Angeber, aber auch den Jungen, der in den Armen der Freundin Geborgenheit sucht.“<sup>296</sup>

Kennzeichnend für den Umgang des Publikums mit den Texten war für Schulz dabei ein eklektisches Verhalten dergestalt, „dass viele seiner Zuhörer sich nur die Klischees herausuchen, mit denen sie sich selber am liebsten identifizieren“<sup>297</sup>.

In diesem Zusammenhang wurde Müller-Westernhagen von Schulz von der Verantwortung für diesen Zugang der Fans zu den Texten freigesprochen, „er kann (es, s.n.) nicht verhindern“<sup>298</sup>. Hier scheint eine leichte RezipientInnenorientierung durch, die sich vom Autorenmodell unterscheidet und die HörerInnen stärker in den Mittelpunkt stellt.

Das Publikum wurde von Schulz als musikalisch anspruchslos vorgestellt, da es sich mit einfacher, geradliniger Rockmusik zufrieden gab und sich zudem weder von Koordinationsproblemen der Band noch technischen Problemen der Keyboards den Spaß verderben ließ.

Schulz nahm zum Publikum und seiner Rolle eine distanzierte und zum Teil paternalistisch zu nennende Haltung ein, die er nicht ohne Humor vortrug. So schrieb er zur Reaktion des Publikums auf den ihm zitierten Refrain „Jeder weiß der mich hier kennt/ich haue jeden aus dem Hemd“:

„Jeder grölt dem anderen omnipotente Drohungen zu. In einem Saal, in dem weit über tausend Leute sich so gegenseitig versichern, einander ‚aus dem Hemd’ hauen zu können, ist das nicht ohne Komik.“<sup>299</sup>

Als kritisch präsentierte er das Setting als Massenveranstaltung:

---

<sup>293</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 83-85.

<sup>294</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 126-131.

<sup>295</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 43-44.

<sup>296</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 18-27.

<sup>297</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 29-31.

<sup>298</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeile 32.

<sup>299</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 43-48.

„In seiner Begeisterung und in seinem Mitsingen und Fäusterecken schwingt im Auditorium auch immer etwas von einer Art ‚Reichsparteitag des Rock’n’Roll‘ mit“<sup>300</sup>.

Eine weitere Analyse dieser entindividualisierten Rezeptionssituation, die ja typisch war und ist für Rock’n’Roll, erfolgte nicht.

### Musik

Der Musik und ihrer Darbietung widmete sich Schulz von allen drei Themengebieten am wenigsten. Folgende Passage repräsentiert dabei den Tenor:

„Eine recht einfache, geradlinige Rockmusik mit klaren, leicht verständlichen Akzenten, unkomplizierten Melodien und kaum einmal unerwarteten Harmoniefolgen.“<sup>301</sup>

Wie die Musik, so ihre Beschreibung: Schulz formulierte hier in wenigen klaren Begriffen aus der Musikwissenschaft, schnörkellos, allerdings mit einer deutlichen Konnotation, die als abwertend festgehalten werden kann. Diese Bewertung setzte sich mit der Kennzeichnung „anachronistisch“ fort.

Auch die Leistung der Band, als zweiter Aspekt der Musik auf den Schulz einging, genügte nicht seinen Ansprüchen.

„Manches klang noch mulmig, und die fünf Musiker, die Müller-Westernhagen begleiten, sind zu kurz zusammen, als dass sie ein einheitliches Gruppengefüge bilden können.“<sup>302</sup>

Anders verhielt es sich mit dem Gesang als Bestandteil der Musik. Wie bereits zitiert, sprach Schulz Müller-Westernhagen hier große Qualitäten zu:

„Die Kunst seines Gesanges liegt, wie bei allen guten Rocksängern, eigentlich zwischen den Tönen.“<sup>303</sup>

Damit wurde eine Kategorie eingeführt, die jenseits der Begriffe der Musikwissenschaft lag. Die Formulierung „zwischen den Tönen“ war zwar literarisch wertvoll, da sie schön und geheimnisvoll klang. Das „zwischen“ konkretisierte er mit der Beschreibung, Müller Westernhagen setze Sprache als musikalisches Element ein. Die ist aber kein „zwischen den Tönen“, sondern ein „jenseits der Töne“, bezieht sich auf einen Umgang mit der Sprache.

Die Musik wurde in den Rhythm and Blues kontextualisiert, allerdings nicht in den Zusammenhang mit der bundesrepublikanischen oder gar internationalen Musikszene dargestellt; ein Vergleich mit anderen Bands unterblieb. So stand der Auftritt von Marius Müller-Westernhagen als Einzeltatbestand in der Rezension.

Eine Beziehung zwischen Texten und der Musik wurde nicht hergestellt, der Musik wurde keine über sie hinausweisende Bedeutung zugewiesen, sie war da und erfuhr keine weitere Erklärung jenseits des bereits festgestellten.

Schulz unterließ es, Westernhagen als Komponist zu würdigen. So wurde er nicht mit dem Makel behaftet, für diese Musik der einfachen Art verantwortlich zu sein. Ob Schulz dies bewusst tat um das tadellose Bild nicht anzukratzen oder unbewusst ist damit nicht gesagt.

---

<sup>300</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 67-62.

<sup>301</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 76-80.

<sup>302</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 53-57.

<sup>303</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 123-125.

Die Besprechung thematisierte die Aspekte Künstler, Publikum und Musik. Als Themen der Songs wurden die Lebens- und Liebesbedingungen heranwachsender männlicher Jugendlicher herausgearbeitet, ohne dass diese Themen zur musikalischen Gestaltung in Bezug gesetzt worden wären. Der Autor wahrte eine zum Teil paternalistische Distanz zum Publikum, von dessen Haltung zur Musik er sich absetzte. Die Musik wurde kurz und mit musikwissenschaftlichen Begriffen beschrieben, ohne dass eine Kontextualisierung vorgenommen wurde.

### **3.3.3. Der Jahrgang 1990**

Die Tendenz zur Ausdehnung des Umfangs der Zeit setzte sich auch im Jahrgang 1990 fort. Die wöchentlichen Ausgaben wurden abermals um zehn Seiten stärker, so dass den LeserInnen durchschnittlich 83 Seiten präsentiert wurden. Im Vergleich zu 1985 profitierte das Feuilleton diesmal an dieser Steigerung. Dieser Rubrik standen durchschnittlich 7,7 Seiten zur Verfügung, also fast zwei Seiten mehr als 1985. Nach wie vor fungierte die Rubrik *Kritik und Information* als Ausweichseite für das Feuilleton. Sieben Artikel des Musikfeuilletons wurden auf diese Seite verschoben, Aufführungskritiken, Beiträge zum Musikgeschehen und zu Anlässen.

## Artikelsparten 1990

Mosaik	1
Plattenkritiken	16
Aufführungskritiken	28
Oper/Operette	15
Festspiele/Musiktage	5
Musical	1
Konzert	1
U-Musik	5
Jazz	1
Musikgeschehen	16
Allgemein	1
E-Musik	13
U-Musik	2
Anlässe	5
Portraits	5
Insgesamt	71

Trotz der Ausweitung des Feuilletons war ein Rückgang in der Anzahl der Beiträge zur Musik von zuletzt 87 (1985) auf insgesamt 71 zu verzeichnen. Dies war auf einen Rückgang der Anzahl der kurzformatigen Beiträge in den Sparten *Mosaik* und *Plattenkritiken* zurückzuführen. Die Überschrift *Die neue Schallplatte* wurde durch einen neuen Titel, *Zeit zum hören* ersetzt und mit der Namensänderung war auch eine Änderung in der Gestaltung dieser Sparte erbunden: Die Beiträge waren nun stets  $\frac{1}{4}$  Seite lang und wurden jeweils nur von einem Redakteur bearbeitet, der diesen Platz nach eigenem Gusto mit Sammelrezensionen oder Einzelwürdigungen füllen konnte. So schwankte die Anzahl, der in einem Beitrag rezensierten Schallplatten, zwischen einer und fünf. Im Falle von Sammelwürdigungen wurde zwischen den rezensierten Platten ein roter Faden gesponnen, so dass sich der Text, trotz Sammelrezension, als zusammenhängender Komplex darstellte. Die Platten blieben jedoch als singuläres Einzeldatum erkennbar. Durch die Ausdehnung wurde die Frequenz der Sparte *Zeit zum hören* verlängert, weshalb nur noch 15 statt zuletzt 35 Beiträge erschienen. Mit der Spartenreform wurden schließlich weniger Musikveröffentlichungen besprochen, obwohl der Platz deutlich erweitert wurde. Nach 79 Vinyls im Jahrgang 1985 wurden 1990 nunmehr 39 verhandelt. Den einzelnen Veröffentlichungen stand damit mehr Platz zur Verfügung, die Platten wurden jetzt ausführlicher besprochen. Trotzdem blieben für die Repräsentationsanalyse die Plattenkritiken in der Kategorie der Kurzformate. Bei z.T. fünf Rezensionen pro Ausgabe waren die einzelnen Besprechungen nicht immer länger als in der vorherigen Form. Gegen die Aufnahme in die Kategorie der Langformate sprach auch, dass die gewürdigten Platten trotz rotem Faden einzeln erkennbar blieben. Des weiteren sprach gegen die Betrachtung als Langformat der Umstand, dass alle Rezensionen unter der uniformen Überschrift *Zeit zum Hören* standen.



In Ausgabe 41 des Jahrgangs 1990 wurde im Feuilleton auf einer Doppelseite ein Schwerpunkt auf Musik gelegt. Hauptbestandteil waren Schallplattenrezensionen aus den Bereichen E-Musik und Jazz. Von den sieben Beiträgen gab es neben den Besprechungen zwei, die sich umfassender den Tendenzen auf dem Musikmarkt annahmen, damit aber auch direkten Bezug auf Schallplatten nahmen. Diese zwei Artikel sind als Beiträge zum Musikgeschehen codiert worden.

Das *Mosaik* war mit einer Notiz zu einem musikalischen Thema (Hinweis auf die Programmgestaltung der Berliner Philharmonie) zu einer Marginalie geworden.

Die Anzahl der langformatigen Beiträge hatte sich von 45 auf 52 erhöht, wodurch auch die Musikberichterstattung zur Erweiterung des Feuilletons beigetragen hatte. Zuwächse erfuhren die Artikel der Sparten *Musikgeschehen* (plus 3) und *Anlässe* (plus 5). Portraits waren mit einem Beitrag weniger vertreten, während die Anzahl der Besprechungen in der Sparte *Aufführungskritiken* gleich geblieben war.

Die Würdigungen von Opern dominierten 1990 diese Sparte der Berichterstattung über Musik. Mit 15 von 28 Beiträgen machten sie wieder über die Hälfte der Konzertbesprechungen aus und nahmen damit wieder einen Stellenwert ein, der dem des Jahrgangs 1980 ähnelte.

Die Tendenz, neue Musik im Feuilleton zu rezensieren, setzte sich nicht fort. Von den 18 besprochenen Opern waren nur vier Erstaufführungen, die übrigen 14 waren dem klassischen Repertoire zuzurechnen. Über die vier Opern hinaus, wurden im Rahmen der Beschäftigung mit neuer Musik die Darmstädter Ferienkurse, das Festival der zeitgenössischen Musik in Metz und ein Konzert mit neuer Musik aus Rumänien besprochen.

U-Musik wurde vor allem in der Sparte der Aufführungsbesprechungen thematisiert; abgesehen von einem Beitrag zum Boom lateinamerikanischer Musik als Idiom der U-Musik in der Sparte *Musikgeschehen*.

Der Anteil der U-Musik an den Langformaten ist im Jahrgang 1990 deutlich gesunken: Mit den insgesamt sechs Artikeln hatte diese Sphäre der Musik noch einen Anteil von 9,6 % an allen langformatigen Beiträgen, nach 17,7 % im Jahrgang 1985. Bedeutsam ist allerdings, dass alle fünf Konzertkritiken Bands und Künstlern aus dem Bereich des Pop galten: Udo Lindenberg, Linton Kwesi Johnson, Nick Cave, *Knitting Factory*, Bob Dylan. Die Besprechung des Auftrittes mehrerer Bands aus dem Umfeld der *Knitting Factory* in New York bewegte sich an der Grenze zwischen Pop und Jazz. Mit den genannten Konzerten wurde ein weiterer Bereich zwischen Singer-Songwriter, Rock, Reggae und Avantgarde besprochen, der sich mit den Kritiken zu Linton Kwesi Johnson und der *Knitting Factory* auch vom Mainstream löste. Die Anzahl der Beiträge zum Pop steigerte sich zwar nicht in absoluten Zahlen; dass Pop in diesem Jahrgang jedoch als alleiniges Idiom die U-Musik repräsentierte, stellte eine Verschiebung in der Beschäftigung mit (U-)Musik dar.

Daraus ergab sich für die Repräsentation von U-Musik und Pop ein ambivalentes Bild. Während U-Musik insgesamt wieder deutlich weniger zum Thema des Feuilletons gemacht wurde, setzte sich Pop als Idiom der U-Musik durch.

## Politik in Bewegung<sup>304</sup>

In Ausgabe sechs des Jahrgangs 1990 besprach Konrad Heidkamp ein Konzert des britischen Dub-Musikers Linton Kwesi Johnson in Hamburg. Für diese Besprechung standen ihm in der Rubrik *Kritik und Information* 139 Zeilen zur Verfügung.

Heidkamp bettete die Rezension in eine Rahmenhandlung ein, die den Aufbruch des Autors zu dem Konzert und eine Sektwette bezüglich der zu erwartenden ZuschauerInnenanzahl betraf, die er mit einem seiner Begleiter abgeschlossen hatte. Für das Loskommen mussten sich Heidkamp und eine oder mehrere andere Personen, die nicht genannt wurden, so seine Erzählung, von einer Fernsehshow verabschieden, in der Thomas Gottschalk gerade Phil Collins das Verdienst zuerkannte, Soziales und Unterhaltendes zu verbinden: „Entertaining and teaching“<sup>305</sup>. Und der Rahmen schloss sich am Ende der Rezension mit dem Satz: „Ein Glas Sekt für LKJ. Mindestens.“<sup>306</sup>

Heidkamp verwob in seiner Rezension drei Themenkomplexe miteinander: Politik und Unterhaltung, Musik und Linton Kwesi Johnson. Einzelne Aspekte der Komplexe gingen immer wieder, meist sehr schleichend innerhalb eines Absatzes ineinander über, eine klare Struktur war nicht zu erkennen.

### Politik und Unterhaltung

Ausgangspunkt dieses Themenkomplexes war die bereits erwähnte Lobpreisung des Engagements Phil Collins' durch Thomas Gottschalk. Johnson wurde von Heidkamp in diesem Themenfeld als Konterpart zu Collins aufgebaut. Während für den einen „Politik und soziales Engagement (...) zum visuellen Background Shoo-bi-doo geworden“<sup>307</sup> waren, war der andere für Heidkamp in den konkreten Kämpfen gegen Faschisten in England und in der Erfahrung und Verarbeitung der Rassenunruhen von Brixton politisch geerdet. Vor dem Hintergrund von „entertainment and teaching“ á la Phil Collins, erschien Heidkamp Linton Kwesi Johnson (im folgenden LKJ abgekürzt) „wie ein Relikt“<sup>308</sup>. LKJ nahm authentisch Bezug auf Politik, anders als Collins, für den dies zur Attitüde wurde. Entsprechend bezeichnete Heidkamp das Tun LKJ's, die Konzerttournee, als „politische Arbeit“<sup>309</sup>, nicht als künstlerische. Heidkamp eröffnete mit diesem Vergleich und seiner klaren Stellungnahme für LKJ das Terrain des Zwistes zwischen Mainstream und Underground. Dieses Sujet zog sich weiter durch die Rezension und wurde auch in anderen Themenkomplexen angesprochen. Auf der Ebene Politik und Unterhaltung wurde Udo Lindenberg als Vertreter des Mainstream von Heidkamp ausgemacht und gedisst.<sup>310</sup>

<sup>304</sup> Heidkamp, K.: Politik in Bewegung. In: Die Zeit, Nr. 6. Hamburg 1990, S. 22.

<sup>305</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 15-16.

<sup>306</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 138-139.

<sup>307</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 30-32.

<sup>308</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeile 33.

<sup>309</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeile 62.

<sup>310</sup> Das umgangssprachliche Verb **dissen** (von *dis-*, lat. entfernen, trennen), hauptsächlich von Jugendlichen verwendet, bedeutet *jemanden schlechtmachen, jemanden schräg anmachen, respektlos behandeln, jdn. schmähen*. Abgeleitet ist das Wort vom englischen „disrespect“. Ursprünglich Slangausdruck aus den USA, kam es über die Hip-Hop-Szene – in der das Dissen zu einer eigenen Kunstform, dem Battle-Rap erhoben wurde – auch nach Deutschland. Einige Rapper

„Die politische Lyrik hat offenbar in Udo Lindenberg das Echo gefunden in dem sich Um-, Über-, Heim- und Aussiedler und die Konsumdefizite des Kleinbürgertums wiederfinden.“<sup>311</sup>

Auch Udo Lindenberg, ebenfalls zum – zumindest bundesrepublikanischen – Mainstream zu rechnen, wurde hier zum Kontrahenten von LKJ gemacht. Durch die Klientel, die Heidkamp mit Lindenberg in Verbindung brachte, wurde dieser mit einer Szene assoziiert, die derjenigen einer radikalen und politischen, für die LKJ stand, entgegengesetzt war. Die Schmähung setzte jedoch voraus, dass eben dieser Widerspruch zwischen Kleinbürgertum und authentischer Politizität von den LeserInnen gesehen wurde.

Heidkamp machte in diesem Themenkomplex noch eine zweite Argumentationslinie auf, die mit der Betonung des Politischen und der Konfrontation mit dem Mainstream korrespondierte – die Betonung einer konsequenten und kritischen Haltung LKJs gegenüber der Musikindustrie. Heidkamp sah ihn „fern der Musikindustrie“<sup>312</sup> und zitierte LKJ selbst mit den Worten:

„Ich wollte nicht in die Lage kommen, mir dauernd Neues ausdenken zu müssen, um Plattenverträge zu erfüllen. Also hörte ich auf.“<sup>313</sup>

Heidkamp zeigte Sympathie für diese Haltung, als deren Konsequenz LKJ im besprochenen Konzert ausschließlich alte Stücke spielte, was ihm nicht zum Vorwurf gemacht wurde. Diese Haltung gegen die Kommerzialisierung passte in das politische Bild von LKJ und gehörte auch in die Auseinandersetzung gegen den Mainstream.

Am Ende stellte Heidkamp dem Collinschen „entertaining and teaching“ ein Johnsonsches „teaching in entertainment“ gegenüber, eine Verbindung die nicht additiv ist, zwei Komponenten nebeneinander stellt, sondern synergetisch, amalgamieren.

## Musik

Die Musik, ihre Materialästhetik, wurde von Heidkamp mit den knappen Worten „die schweren Schläge der Basstrommel und die sparsamen, versetzten Bassakzente“<sup>314</sup> beschrieben. An anderer Stelle ging er noch kurz auf die Instrumentierung ein („Synthesizer ersetzt die traditionellen Bläser, imitiert Mundharmonika, Posaune und Trompete“<sup>315</sup>).

Viel Raum gab er hingegen der musikgeschichtlichen Kontextualisierung von Reggae und Dub sowie der Diskografie LKJ's.

Im Rahmen seiner musikgeschichtlichen Einordnungen ging Heidkamp auf ganz basale Aspekte ein, wenn er schrieb, dass „Blues und Reggae Musikformen (seien,

---

drücken ihre schlechte Beziehung zu anderen Rappern/Personen auch durch sogenannte Diss-Tracks aus in denen sie lauthals verkünden, wie sie zu ihrem Rivalen oder Feind stehen. Seit dem kommerziellen Erfolg von Deutschrap wird der Begriff mittlerweile kulturunabhängig verwendet.(aus: [http://de.wikipedia.org/wiki/Dissen\\_%28Slang%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Dissen_%28Slang%29).

<sup>311</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 123-127.

<sup>312</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeile 95.

<sup>313</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 101-104.

<sup>314</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 35-37.

<sup>315</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 131-133.

s.n.), die auf den Herzschlag hören<sup>316</sup>, und er sah die Wurzeln für die Dub-Poetry von LKJ in der Verbindung des „Reggae mit dem Patois“<sup>317</sup> aus Jamaika, diesem Idiom, das den Kolonialismus mit seinen eigenen Resultaten bekämpft<sup>318</sup>. Auch in der Beschreibung der Musik selbst zeigte Heidkamp damit auf die tiefen Wurzeln des Politischen in der Kunst von LKJ.

Trotz des politischen Anspruchs waren die Stücke für Heidkamp kein Soundtrack für den Angriff auf das politische und gesellschaftliche System, sondern „Lieder zum ‚fite dem back‘, zur ‚conntah attack‘, zum Kräftesammeln“<sup>319</sup>.

Auf dieser Ebene setzte Heidkamp die Auseinandersetzung mit dem Mainstream, den Mainstream-Diss fort. Es war abermals Phil Collins, der Ziel der anti-Mainstream Attacke Heidkamps wurde.

„Am Ende des Jahrzehnts begleiten gestylte Schwarzweißvideos über Obdachlose, Entrechtete und das ‚Elend an sich‘ die soghafte Musik von Collins.“<sup>320</sup>

Die Bezeichnung „soghaft“ war vor dem Hintergrund der weiteren Schmähungen Collins', negativ konnotiert. „Soghaft“ stand für eine entmündigende Musik, die die RezipientInnen gewaltsam, gegen ihren Willen gefangen nahm, ihr Reflexionsvermögen einschränkte. Der Mainstream entsprach mit dieser affirmativen Wirkung dem Bild, dass Adorno von der U-Musik generell entwarf.

Ausgehend von der zitierten Würdigung des Blues und Reggae als Musikarten, die auf den Herzschlag hören, ging Heidkamp im direkten Anschluss noch weiter:

„Wenn es nichts zu sagen gibt, wenn Freude oder Trauer nicht tief empfunden werden, wird es langweilig und formelhaft, und sie müssen als Blues-Rock, Hip-Hop-Reggae, Dancefloor oder Rap verkauft werden.“<sup>321</sup>

Mit diesem Vorwurf verband sich die Aussage, die Musikindustrie betreibe aus rein kommerziellen Gründen die Protegierung neuer Idiome, ohne dass mit dieser Musik noch etwas ausgesagt werden solle; sie repräsentierten keinen authentischen Zugang mehr zum Leben, so kann der Einwand Heidkamps zusammengefasst werden. Wer Geld verdienen will, aber nichts zu sagen hat, wird eben formelhaft und leer, entfernt sich von der musikalischen Basis, die so etwas ermöglicht. Und daher, weil die von ihm genannten Stile in Heidkamps Augen eben formelhaft und leer waren, mussten sie zum Mainstream gezählt werden.

Am Schluss der Rezension formulierte Heidkamp eine musikbezogene Kritik an LKJ, die er in die Worte fasste: „Auch Linton Kwesi Johnson ist vom musikalischen Mittelstand nicht verschont geblieben.“<sup>322</sup> Diese Kritik richtete sich darauf, dass LKJ bei seinem Konzert die gesamte Abteilung der Blasinstrumente durch einen Synthesizer ersetzte. Auch auf dieser Ebene legte Heidkamp offensichtlich Wert auf Echtheit. Nachgemachtes, imitiertes erschien ihm entsprechend als „Schwundstufe“.

<sup>316</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 48-49.

<sup>317</sup> Als *Patois* bzw. *Patwah* wird das auf Jamaika gesprochene Jamaika-Kreolisch bezeichnet, eine auf dem Englischen basierende Kreolsprache.

<sup>318</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 69-72.

<sup>319</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 83-85.

<sup>320</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 26-30.

<sup>321</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 53-58.

<sup>322</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 128-130.

## LKJ

Als biografische Daten zu LKJ erwähnte Heidkamp Geburtsjahr und -ort und den Zuzug nach England. Genannt wurden die veröffentlichten Schallplatten und maßgebliche ästhetische Einflüsse auf seine Musik (Sprachimprovisationen der Discjokeys in Jamaica, Reggae, Patois).

Hervorgehoben wurde ein Bruch 1984, mit dem Ende der Schallplattenaufnahmen und Konzerttourneen. So wie dieser Bruch als Teil der Auseinandersetzung mit dem Musikmarkt dargestellt wurde, so sah Heidkamp auch die Wiederaufnahme der politischen (und künstlerischen) Arbeit im Kontext der Ablehnung des Mainstream. In der Wiederaufnahme des Schaffens sah Heidkamp eine Antwort des Musikers auf die Formelhaftigkeit einer Musik, die keine tief empfundenen Gefühle mehr transportiere. Seine Arbeit sollte und wollte, so Heidkamp, dem Mainstream bewusst entgegenarbeiten.

Neben seinen Bio- und Diskografischen Daten wurde LKJ von Heidkamp in seiner Erscheinung und Performance auf der Bühne portraitiert.

„Zart und zurückhaltend wippt er in seinem Pepita-Sakko mit brauner Weste und brauner Bügelfaltenhose, mit schmalkrempigem Hut zur gestreiften Krawatte, das akkurate Gegenstück eines Rastafaries.“<sup>323</sup>

Diese Charakterisierung wurde an anderer Stelle um die Attribute „ruhig und sachlich“ ergänzt und diese Beschreibung korrespondierte mit der Charakterisierung seiner Musik, die, trotz des politischen Charakters, keine Kampfmusik sei, so Heidkamp.

Heidkamp verwob die Vielzahl an Beschreibungen, Informationen und Interpretationen zu einem sehr feinmaschigen Netz. Kennzeichnend waren weiche Übergänge zwischen zum Teil sehr verschiedenen Aspekten, die die Argumentation unmerklich weiterentwickelten, bis sie am Ende eines Absatzes an einem ganz anderen thematischen Punkt zu stehen kam.

Heidkamp arbeitete sehr eng am Material, baute Song-Titel oder Textpassagen in seine Rezension ein, ließ LKJ selbst sprechen.

„Also singt er seine alten Lieder, entschuldigt sich beinahe für einen unpopulären Song, kommentiert die politischen Entwicklungen in Osteuropa, um dann höflich die unzeitgemäße Frage zu stellen: ‚What about da working class?‘“<sup>324</sup>

Die besprochene Musik und ihr Performer wurden positiv konnotiert, abgesehen von dem Wermutstropfen der Synthesizerkritik. Positiv sowohl in Bezug auf die Musik selbst, als auch auf ihre politische Ausrichtung. Besonders deutlich wurde dies in der harschen Kritik am Mainstream. Interessanter Weise distanzierte sich Heidkamp, trotz dieser engen Bezugnahme auf LKJ, vom Publikum des Konzertes:

„Man könnte sich lustig machen über das schwule Pärchen mit den abgestimmten Tanzschritten, die versprengten Landkommunen mit den glücklichen, freundlichen Augen,

---

<sup>323</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 111-115.

<sup>324</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 104-110.

den weggetretenen Politfreak, umwölkt von dicken Shit-Schwaden. Aber es ist ihre Musik, außerhalb der Zeit, fern der Musikindustrie.“<sup>325</sup>

Heidkamp griff zur Beschreibung der Musik auf eine sehr bildhafte Sprache zurück, die sie an außenstehende Phänomene band, Musik interpretierte.

„Blues und Reggae sind Musikformen, die auf den Herzschlag hören, die Raum und Luft für den Erzähler, für das Echo im Kopf lassen, die wiederholen müssen, weil der *beat of the heart* als Rhythmus pocht.“

Diese Aussagen waren interpretativ und spekulativ, sie banden die Musik (den Rhythmus) an ein außer ihre befindliches Phänomen (den Herzschlag), ohne dies argumentativ herzuleiten. Rhythmisch liegen Blues und Reggae sogar so weit auseinander, dass ein Herz, das für beide den Rhythmus vorgeben würde nach medizinischen Kriterien eine Herzrhythmusstörung aufweisen würde. Dieses Bild war schön und archetypisch, wie Heidkamp es von Blues und Reggae behauptete, doch im Grunde genommen unplausibel. Ebenso spekulativ war die bildhafte Formulierung „Raum und Luft für den Erzähler zu lassen“ die nicht gefüllt, oder begründet wurde. Diese Beschreibung assoziierte Begriffe mit der Musik, die im Sprachgebrauch sonst nicht mit ihr in Verbindung gebracht werden, diese Aussagen stellten eine Interpretation dar. Hierin war eine neue Qualität in der Beschreibung von Musik zu sehen.

Die sich anschließende Aussage, dass Blues-Rock, HipHop-Reggae und Dancefloor nur entstehen konnten, weil sie keine tief empfundenen Gefühle von Freude und Trauer auszudrücken in der Lage waren, war ebenfalls spekulativ und interpretativ.<sup>326</sup> Im Umkehrschluss bedeutete sie, dass sich Blues und Reggae dadurch auszeichnen, diese tief empfundenen Gefühle zum Ausdruck bringen zu können. Musik wurde damit direkt an eine Wirkung an eine Funktion (Gefühlsausdruck) gebunden. Heidkamps Feststellung, LKJs Lieder seien keine Kampfmusik<sup>327</sup> implizierte die Möglichkeit von Musik als Mittel politischer Kämpfe. Er verwies auf einen Code, in dem musikalische Formen an eine Bedeutung gebunden wurden, sah Musik als sprachliches Ausdrucksmittel an.

Bedeutung wurde von Heidkamp ebenfalls der Sprache, dem Patois beigemessen, in dem LKJ sang. Im Patois sah er ein subversives Element, das den politischen Anspruch LKJs unterstrich. Diese Kraft der Sprache formulierte er folgendermaßen:

„Der offiziell verlautbarten Realität wird durch die Weichheit des Dialektes der Boden entzogen.“<sup>328</sup>

Es kann aber festgehalten werden, dass Heidkamp auch auf dieser Ebene nicht nur deskriptiv arbeitete, also erwähnte, dass LKJ in Patois sang bzw. sprach, sondern

<sup>325</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 88-94.

<sup>326</sup> Sie war nicht nur spekulativ sondern hermetisch: Hätten diese Stile Gefühle zum Ausdruck bringen können wären sie nicht entstanden. Es gab folglich keine Möglichkeit diese Aussage zu falsifizieren, da diese Musik schließlich entstanden war.

<sup>327</sup> Eine Aussage, der ich widersprechen möchte. Selbst vorausgesetzt, LKJs Lieder wären tatsächlich reine Verteidigungslieder, wie es die Bezüge auf „fite dem back“ und „conntah attack“, nahe legen, so ist doch auch Verteidigung eine kämpferische Angelegenheit – wenn auch kein Angriff. Korrekter oder weniger missverständlich wäre es gewesen, diese Musik als nicht-aggressiv zu bezeichnen.

<sup>328</sup> Heidkamp, K.: Politik ..., Zeilen 76-79.

dass dieser Umstand in einen darüber hinausreichenden Zusammenhang gestellt wurde. Die Sprache als Sprache wurde zu einem Bedeutung tragenden Element.

Heidkamps Besprechung war ein hoch komplexer und verwobener Text, in dem eine Vielzahl von Aspekten angesprochen wurden. Er lieferte nicht nur eine Beschreibung des Konzertes, sondern stellte die Musik und ihren Künstler insgesamt vor. In Heidkamps Schreiben drückte sich die Notwendigkeit und Bereitschaft aus, den Künstler und seine Musik – Reggae und Dub – seinem Publikum vorzustellen. Wie die Musik, die besprochen wurde, war auch die Rezension politisch und parteiisch. In ihr fanden sich neben deskriptiven Aussagen zahlreiche interpretative und spekulative Annahmen.

Neben der Politik wurden weitere neue Zugänge zur Musik deutlich: Die Fragen von Echtheit/Authentizität, sowie das Denken von Musik als Sprache kennzeichneten den Beitrag von Heidkamp. Mit der Schmähung des Mainstream und der kritischen Position gegen die Musikindustrie wurden zwei neue Sujets in die Auseinandersetzung mit Pop eingeführt.

### **3.3.4. Zusammenfassung der Jahrgänge 1980, 1985 und 1990**

Die *Zeit* wurde in diesen drei Jahrgängen stetig umfänglicher. Im Vergleich zu 1975 war die durchschnittliche Seitenzahl um 28 gestiegen. Das Feuilleton konnte von diesem Wachstum letzten Endes profitieren und war schließlich gut zwei Seiten umfangreicher als 1975. Der Raum für die Musikberichterstattung blieb, soweit sich das auf der Basis der Artikelanzahl sagen lässt, unverändert.

#### **Repräsentation von E- und U-Musik**

Die Repräsentation von U-Musik blieb über alle drei Jahrgänge, jenseits der *Plattenkritiken*, auf niedrigem Niveau. Trotz der Tendenz zu einer Steigerung der Anzahl von Besprechungen der U-Musik (1980: 3, 1985: 7, 1990: 5) blieb es insgesamt dabei, dass U-Musik im Feuilleton der *Zeit* kaum eine Rolle spielte.

Hingegen war die Aufnahme von Pop in die Rezensionen der U-Musik von Bedeutung. Nachdem in den Jahrgängen 1975 und 1980 Pop gar nicht präsent war, war er im Jahrgang 1985 wieder mit der Hälfte der langformatigen Artikel zur U-Musik vertreten und avancierte im Jahrgang 1990 sogar zum alleinigen Repräsentanten dieser Sphäre der Musik.

Diese Entwicklung kann als eine Form der Modernisierung angesehen werden und als Beleg für veränderte Hörgewohnheiten der *Zeit*-LeserInnen. Fünfzehn bis zwanzig Jahre nach Boom und Backlash, nach dem gescheiterten Versuch, *Die Zeit* durch Pop-Berichterstattung im rebellischen Milieu zu verankern, hielt der Pop wieder vorsichtig Einzug in das Feuilleton. Die RebellInnen von damals kamen langsam

in ein Alter und in Positionen, die sie zu Zeit-LeserInnen machten. Die Zeitung reagierte auf diesen Trend vorsichtig, nicht mit einem Bruch wie im Jahr 1970. Die Plattenkritiken blieben eine Domäne der U-Musik. Auch nach der Strukturreform dieser Sparte war der überwiegende Teil der besprochenen Platten der Sphäre der U-Musik zuzurechnen. Für die Repräsentation hatte dieser Sparte jedoch aus bereits ausgeführten Gründen keine besondere Bedeutung.

Die E-Musik blieb weiterhin bestimmend für das Feuilleton der Zeit. Und trotz der geringen Anzahl von Opernrezensionen im Jahrgang 1985 muss festgehalten werden, dass diese nach wie vor die Leitform in der Musikberichterstattung blieb. Hervorzuheben ist der stetig gestiegene Anteil von Artikeln zum Musikgeschehen. Hierin offenbarte sich eine Tendenz zu einem mehr hintergründigen, weniger an konkreten musikalischen Aufhängern orientiertem Musikjournalismus.

### **Präsentation von E- und U-Musik**

Auf der Ebene der Beschreibung von Musik war ein deutlicher Unterschied zwischen den Besprechungen der Oper von Kagel und den zwei Pop-Konzerten von Müller-Westernhagen und Linton Kwesi Johnson kennzeichnend. Während Herbolt ausführlich auf die Musik Kagels einging, waren die Beschreibungen von Schulz und Heidkamp sehr spärlich. Sie überschritten sich allerdings darin, dass sie sich eines musikwissenschaftlichen Vokabulars bedienten. Bildhafte und assoziative Ausdrücke in der Beschreibung der Musik selbst verwendete keiner der drei Autoren. Heidkamps interpretierender Zugang hinsichtlich Wirkung und Funktion der Musik steht zu dieser Feststellung nicht in Widerspruch.

Die Kontextualisierung der Musik, die Beschreibung ihres musikgeschichtlichen Hintergrundes einerseits und ihre Einordnung in den musikgeschichtlichen Kanon andererseits, kennzeichneten die Beiträge zu Kagels Oper wie zu Linton Kwesi Johnson. Herbolt schaffte es, Kagel thematisch in den Kontext anderer Opern zu stellen und auf diese Weise den besonderen Zugang des Komponisten und dessen Eigenheiten in den Vordergrund zu rücken. Hingegen legte Heidkamp großen Wert auf die musikalischen und musikgeschichtlichen Wurzeln des Schaffens von LKJ. So wurde nicht nur seine Musik und sein Stil, sondern auch eine kurze Geschichte des Reggae und Dub erzählt.

Nur in einem Beitrag, der LKJ-Rezension, wurde die Musik direkt auf gesellschaftliche Bedingungen bezogen und allein diese Besprechung war es in diesem dritten Materialblock, in der der Musik ein über sie hinausweisender Sinn zugesprochen wurde. Die Interpretationen und Bedeutungszuweisungen bei Heidkamp waren zum einen spekulativ, z.B. wenn er die Funktion des Kräftesammelns aus der Musik selbst ableitete, ohne diesen Zusammenhang herzuleiten oder zu begründen. Zum anderen ließ Heidkamp ein essentialistisches Verständnis von Musik erkennen, wenn er Wirkung und Funktion der Musik auf ihre Übereinstimmung mit dem Herzschlag zurück führte. Die Sprache der Musik ist hier nicht diskursiv hergestellt, son-



dern ergibt sich aus einer basalen Übereinstimmung mit Grundfunktionen des menschlichen Organismus.

Im Gegensatz zu dieser auf Wirkung ausgerichteten Interpretation von Musik stach in der Besprechung Kagels Oper der Charakter der Musik als *l'art pour l'art* heraus. Dort wurde sie sogar ohne Bezug zum Thema der Oper verhandelt.

Im Beitrag von Heidkamp wurde zum ersten Mal in dem zusammengestellten Sample von Konzertkritiken, die Binnendifferenzierung des Pop in Mainstream/nicht-Mainstream vorgenommen, sowohl in Bezug auf die Musik, als auch auf die Themen und ihre Verarbeitung. Die Schmähung des Mainstream warf diesem Attitüdenhaftigkeit und Oberflächlichkeit im Umgang mit politischen und sozialen Themen und eine entmündigende, affirmative Materialästhetik vor.

Letztlich war es allein Heidkamp, der in seiner Besprechung Aussagen zur Wirkung und Funktion von Musik machte. Wirkungen, die sich zum Teil erst aus seinem interpretativen und spekulativen Zugang zur Musik ergaben.

Er formulierte die Funktion der Musik im politischen Kampf als Möglichkeit zum Kräfte sammeln – ohne jedoch genauer darauf einzugehen, woher diese Kraft der Musik rührt.

In der Musik verarbeitete LKJ, so Heidkamp, persönliche Erfahrungen mit gesellschaftlichen Missständen wie Rassismus, Kolonialismus und Faschisten. Die Musik hatte somit zum einen für den Künstler selbst die Funktion mit diesen Erfahrungen umgehen zu können und zum anderen eine appellative und agitierende Haltung nach Außen. Mit der Beschreibung gesellschaftlicher Verhältnisse verband sich eine Anklage, die Aufforderung die Zustände nicht hinzunehmen.

Eine weitere Funktion der Musik sah Heidkamp darin, tief empfundene Gefühle auszudrücken. Diese Verbindung wurde sehr bildhaft und archaisch beschrieben, blieb aber ebenfalls spekulativ. Musik wurde mit seinem Bild vom Herzschlag an die elementare Existenz gebunden. Das Herz stand nicht nur für seine physiologische Funktion, sondern auch für Emotionalität („Ein Herz für Kinder“, „Ein Herz für Tiere“ etc.). Mit den „tief empfundenen Gefühlen“ führte Heidkamp mittelbar das Begriffs-paar „Echtheit/Oberflächlichkeit“ in die Beschreibung der Musik ein. Im Gegensatz zu Blues und Reggae hatte der Mainstream diese Qualitäten des Gefühlsausdrucks, der Echtheit in Heidkamps Augen nicht anzubieten; er war oberflächlich und formelhaft, substanzlos.

Ebenso war die soghafte Wirkung der Musik von Phil Collins durch Heidkamp negativ konnotiert und deutete auf eine entmündigende und affirmative Wirkung der Musik des Mainstream. In eine ähnliche Richtung wies die Kritik des Settings in der Besprechung des Konzertes von Marius Müller-Westernhagen. Die Formulierung „Reichsparteitag des Rock'n'Roll“ beschrieb die Konzertsituation als entindividualisierend, die aus mündigen RezipientInnen Lemminge mache.

Es zeigte sich abermals, wie sehr die Berichterstattung über Musik von persönlichen Vorlieben, Fähigkeiten und Hintergründen abhing. Der äußerst bildhaften und assoziativen Beschreibung des Moustaki-Konzertes von Manfred Sack im zweiten Mate-

rialblock standen die musikwissenschaftlichen Einlassungen und Analysen zur Opernpartitur von Heinz Josef Herbort gegenüber, wie ein interpretativer Zugang zur Musik vor allem Sache von Konrad Heidkamp war. Interessant ist, dass auch die U-Musik in den knappen Beschreibungen mit Hilfe eines musikwissenschaftlichen Inventars analysiert wurde, und es ist hervorzuheben, dass ein Rückgriff auf assoziative Bilder in der Beschreibung nicht an E- oder U-Musik geknüpft war.

Unterschiede im Schreiben über die Konzerte ergaben sich aus den Darbietungen und den Settings selbst: Das Linton Kewsi Johnson Konzert gab Anlass zu anderen Beschreibungen und Themen als die Aufführung der Kagel-Oper.

Und es bleibt bei der zentralen Feststellung, dass die Beschäftigung mit jeder Aufführung, egal welcher Sphäre, mit der gleichen Selbstverständlichkeit und Ernsthaftigkeit betrieben wurde. Eine Begründung für die Besprechungen wurde in keinem Fall gegeben. Sie waren da, und damit war der Gegenstand Wert besprochen zu werden. Und auf dieser Basis hätte auch ein Verriss nichts an der grundlegenden Haltung geändert, die das Idiom selbst für Besprechungswürdig hielt.

### 3.3.5. Konstruktion und Konnotation von U-Musik in Lawrence Grossbergs Artikel *I'd rather feel bad than not feel anything at all*

Als dritter theoretischer Text zur Musik, wird im Folgenden ein Beitrag aus Lawrence Grossbergs Buch *What's going on*<sup>329</sup> bearbeitet. Die Auswahl dieses Textes gründet in der zentralen Rolle, die Grossberg innerhalb der *Cultural Studies* spielt. Er entwirft einen Zugang zur Musik, der zu den bisherigen Ansätzen von Adorno und Boehmer in deutlichem Kontrast steht. In Kontrast sowohl in Bezug auf den theoretischen Rahmen als auch in seiner Konnotation des Rock'n'Roll. Nach der abwertenden und kritischen Positionierung von Adorno und Boehmer ist für Grossberg der Rock'n'Roll – als Repräsentant der U-Musik – ein positiver Bezugspunkt emanzipativer Politik. Die Gegenüberstellung der Ansätze von Grossberg und Adorno/Boehmer am Ende dieses Kapitels soll diese Gegensätze offen legen aber auch nach verborgenen Überschneidungen suchen.

Der ausgewählte Text *I'd rather feel bad than not feel anything at all: Rock'n'Roll, Lust und Macht* unterscheidet sich von bisher untersuchten Texten, die sich explizit mit dem Verhältnis von E- und U-Musik beschäftigten. Der ausgewählte Text behandelt weder das Verhältnis von E- zu U-Musik noch thematisiert er U-Musik oder populäre Musik im Allgemeinen. Grossberg beschränkt sich auf die Analyse des Rock'n'Roll, also eines mehr oder weniger eindeutig abgrenzbaren Idioms innerhalb der Sphäre der U-Musik. Für die Frage nach der Konstruktion und Konnotation von E-Musik werden sich keine weiteren Gesichtspunkte ergeben und auch die Übertragung der Aussagen zum Rock'n'Roll auf U-Musik generell wird nicht möglich sein.

#### Das Textmaterial

Das Buch *What's going on* ist eine Artikelsammlung und vermittelt das wissenschaftliche Œuvre Grossbergs, wie auch den Zugang der *Cultural Studies* zum Feld Populärer Kultur insgesamt. Biografische Beiträge, Artikel zur Entwicklung der *Cultural Studies* und drei Beiträge zum Rock bzw. Rock'n'Roll sind in diesem Sammelband zusammengetragen, Artikel die erstmals in diesem Buch so kompiliert sind.

Lawrence Grossberg ist als Vertreter der *American Cultural Studies* immer noch stark von den Ursprüngen des *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS) in Birmingham und insbesondere von Stuart Hall beeinflusst. Die Analyse des ausgewählten Textes wird zeigen, wie er sich vom CCCS abgrenzt ohne dabei die zentrale Idee der *Cultural Studies* zu verlassen. Diese haben Lutter / Reisenleitner folgendermaßen zusammengefasst:

"Cultural Studies kann als intellektuelle Praxis benannt werden, die beschreibt, wie das alltägliche Leben von Menschen (everyday life) durch und mit Kultur definiert wird, und die Strategien für eine Bewältigung seiner Veränderungen anbietet. In diesem Sinn wird eine

<sup>329</sup> Grossberg, L.: *What's going on. Cultural Studies und Populärkultur*. Wien, 2000.

Die *Cultural Studies* sind im Wissenschaftsbetrieb der BRD nach wie vor wenig präsent, was sich unter anderem in der geringen Zahl von Übersetzungen, selbst prominenter Vertreter wie Stuart Hall, John Fiske, Dick Hebdige und eben Lawrence Grossberg, zeigt.

Ausgangspunkt für Grossbergs Überlegungen, die er auf 26 Seiten ausführt, ist die Feststellung, dass trotz einer großen Anzahl von Beiträgen zum Rock'n'Roll nur wenig über die Bedeutung der Musik für ihre Fans bekannt ist, wie auch über das Verhältnis dieses musikalischen Idioms zu den Machtstrukturen der Gesellschaft. Hiervon ausgehend unterscheidet er vier Diskurse zu Rock'n'Roll, deren Gemeinsamkeit es sei, diese Fragen nicht zu bearbeiten.

Der *Ideologiediskurs* stellt für Grossberg die affirmative Wirkung des Rock'n'Roll als Teil der Massenkultur in den Vordergrund. Der *Kunstdiskurs* fokussiert auf die intrinsischen Werte der Musik, ohne auf ihre Bedeutung für die Fans zu schauen. Der *Jugenddiskurs* stellt die Spaßorientierung der Jugendlichen an, mit und in der Musik in das Zentrum seiner Überlegungen und kann, so Grossberg, deshalb Opposition, Kampf und Verzweiflung als Kategorien, die mit der Musik bearbeitet werden, nicht erfassen. Im *Repräsentationsdiskurs* schließlich wird Rock'n'Roll, so Grossberg, als Reaktion und Abbild der sozialen Realität seiner Fans angesehen. Obwohl hier eine enge Beziehung zwischen der Musik und den Fans hergestellt wird, kritisiert Grossberg auch an diesem Ansatz, dass er die Effekte der Musik, ihre Resonanz im Leben der Fans, nicht fassen könne.

Unter der Überschrift *Rock'n'Roll als Widerstand* nähert er sich zwei theoretischen Ansätzen, die das oppositionelle Element des Rock'n'Roll in den Mittelpunkt stellen. Grossberg geht in diesem Zusammenhang zunächst auf die Subkulturtheorie, insbesondere Stuart Hall, ein. Ein subkultureller Stil bietet in Grossbergs Lesart dieses Ansatzes imaginäre Lösungen für die sozialen Widersprüche und artikuliert auf diese Weise Widerstand und Opposition. Er kritisiert an diesem Zugang zum Rock'n'Roll die Konzentration auf Subkulturen und fordert ein Abrücken von diesem Begriff sowie eine Ausweitung der Theorie auf alle Fans, unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu einer Subkultur. Hall könne keine Grenzen der Möglichkeit von Widerstand benennen, so Grossberg, wie er zudem, durch die RezipientInnenorientierung, die Rolle der Beschaffenheit der Musik als oppositionelles Element nicht fassen könne. Als Zweites geht Grossberg im Rahmen der *Widerstandsansätze* auf postmoderne und poststrukturalistische Theorien ein. Hier, so Grossberg, stehen nicht mehr die RezipientInnen im Zentrum sondern der Text, der mit seinen Brüchen ein widerständiges Potenzial herstellt. Innerhalb der postmodernen *Widerstandstheorien* des Rock'n'Roll unterscheidet Grossberg abermals zwei Varianten. In Variante eins schafft der Text eine spezifische Position für seine RezipientInnen; eine Position, die einen bestimmten Blickwinkel auf die Realität ermöglicht. Dies können Sichtweisen

---

<sup>330</sup> Lutter, Ch. / Reisenleitner, M.: *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien 2001, S. 9.

sein, so Grossberg, die hegemonialen Machtrelationen widerstehen. Mit der Variante zwei der postmodernen Ansätze spricht Grossberg Theorien an, die die Politik der Lust und die Lust des Textes auf Widersprüche gegen die Hegemonie thematisieren.

Grossberg positioniert sich zwischen der Subkulturtheorie und dem Poststrukturalismus und möchte die Leistungen der RezipientInnen in der Aneignung von Musik (Subkulturtheorie) und die Bedeutung der Musik selbst, als Text (Poststrukturalismus), in seiner Widerstandstheorie des Rock'n'Roll zusammendenken.

Er entwickelt seinen Ansatz in den drei darauf folgenden Kapiteln. Unter der Überschrift *Rock'n'Roll als Diskurs: Die affektive Ökonomie eines Apparates* stellt er zunächst das Bild des Rock'n'Roll-Apparates vor, als diejenige Entität in der alle Variablen des Rock'n'Roll zueinander in Beziehung gesetzt werden. Grossberg betont an dieser Stelle, dass Rock'n'Roll nicht allein diskursiv hergestellt wird, sondern dass gerade die Brüche in der Aneignung zum Diskurs in Widerspruch stehen können und dass diese Brüche daher besondere Aufmerksamkeit bei der Analyse von Rock'n'Roll verdienen. Grossberg ersetzt den Lustbegriff der von ihm referierten postmodernen Ansätze durch den, in seinen Augen weitreichenderen, Begriff Affect. Die darauf aufbauende affektive Ökonomie des Rock'n'Roll-Apparates versorge seine Fans schließlich mit Energie, um gegen die *Hegemonie des Pessimismus* agieren zu können. Widerstand entstehe damit nicht zwangsläufig, sei aber ohne die affektive Ökonomie der Musik unmöglich.

Im darauf folgenden Kapitel *Ermächtigung: Die affektive Praxis des Apparates* geht Grossberg der Frage nach, wie die Produktion von Ermächtigung beschrieben werden kann. Er führt hierzu die Begriffe *Einkapselung*, *Exkorporation* und *Übertragung* ein. *Einkapselung* bezeichnet die erfolgreiche Abgrenzung des Rock'n'Roll von einem Außen, *Exkorporation* das dynamische Verhältnis des Innen und Außen des Rock'n'Roll und *Übertragung* schließlich die Wendung und Umkehrung von Momenten des Außen (z.B. Langeweile) durch die Einfügung in das Innen des Rock'n'Roll. Der Rock'n'Roll-Apparat, so Grossberg, dekonstruiert die Dichotomie von Realität und Fantasie, Macht und Lust und stellt dadurch Ermächtigung her. Er schafft Energie in den Zwischenräumen der Linien der Hegemonie von Lust und Unlust.

Im Schlusskapitel *Der affektive Raum des Apparates* beschreibt Grossberg *Stil*, *Jugend* und *Körper* als Orte der Ermächtigung. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit diesen drei Begriffen geht er auf die gesellschaftliche Situation in den USA ein und entwirft das Bild eines Gemeinwesens, für das die *Hegemonie des Pessimismus* kennzeichnend ist, Wissen und Zeit neu hergestellt werden und Zeit, Raum und Regeln keine identitätsstiftenden Elemente mehr sind. *Stil* erzeugt für Grossberg in diesem Setting einen hyperrealen Raum, in dem mobile, flexible und temporäre Identitäten ausgebildet werden, die sich dem Kontrollversuch der Hegemonie widersetzen.

*Jugend* entwirft Grossberg daraufhin als einen Zustand des Übergangs. Sie ist für ihn gekennzeichnet durch das Fehlen von etwas Fixem oder Gebundenen – sie ver-

ortet sich, so Grossberg, stets als etwas dazwischen. Er sieht sie einen Ort suchend, der zwischen den Institutionen liegt, die Jugend überhaupt erst herstellen (Familie, Schule etc.) und in Opposition zu diesen Institutionen.

Die Musik schließlich schafft den *Körper*, der sich im Rock'n'Roll-Tanz stets neu herstellt und durch seine Flexibilität zu einer Waffe gegen die hegemoniale Macht wird.

Zusammenfassend stellt Grossberg fest, dass der Rock'n'Roll ein anderes als ein selbst schafft, dass er Räume konstituiert und sowohl in ihnen als auch durch sie Macht vermittelt. Die Ermächtigung als Effekt der affektiven Ökonomie des Rock'n'Roll-Apparates funktioniert dabei in seinen Augen jenseits der Dichotomie von Opposition und Komplizentum.

### **Materialästhetische Konstruktion von Rock'n'Roll**

Die Ebene der materialästhetischen Konstruktion und Beschreibung des Rock'n'Roll fehlt bei Grossberg fast vollständig. Weder als Beschreibung der Musik, noch in Abgrenzung zu anderen musikalischen Idiomen oder durch Kanonisierung wird deutlich, was unter Rock'n'Roll verstanden werden soll. Nur ein einziges materialästhetisches Element, das der Wiederholung, nennt Grossberg als kennzeichnend für den Rock'n'Roll wenn er schreibt:

„Rock'n'Roll verwandelt Wut, Langeweile, Verzweiflung usw. nicht in Lust. Vielmehr verwandelt er die materielle Basis solcher Erfahrungen (Wiederholung, Krach, Anonymität, etc.) in eine Gelegenheit für Lust. Es ist diese Umkehrung, die die Quelle der Ermächtigung ist, die uns in die Lage versetzt, Macht in z.B. unserer Anonymität zu finden oder Lust in der Wiederholbarkeit, die für den Rock'n'Roll konstitutiv ist.“<sup>331</sup>

Die Wiederholbarkeit bezieht sich nicht allein auf den Umstand, die Musik technisch immer wieder reproduzieren, immer wieder hören zu können. Der Verweis auf die Wiederholung, als ein Moment der sogenannten materiellen Basis für Gefühle von Wut, Langeweile und Verzweiflung, bezieht sich auf das repetitive Moment in der Musik, die Wiederholung der gleichen Bausteine (Strophe, Refrain, Bridge), wie sie auch schon von Adorno beschrieben wurde.

Neben diesem Moment der Wiederholung nennt Grossberg keine materialästhetische Eigenschaften von Rock'n'Roll, die ihn kennzeichnen und eine Unterscheidung von anderen Idiomen möglich machen würde.

Interessanterweise gibt er auch keine Stücke oder Bands als Anhaltspunkte für eine Konstruktion des Rock'n'Roll durch Kanonisierung. Rock'n'Roll wird als Idiom benannt, ohne Hinweis darauf, welche Konstrukte er darunter verstanden wissen möchte. Erwähnt werden lediglich die Idiome Punk, Singer-Songwriter, Disco, Heavy Metal, White Soul.<sup>332</sup> Ob diese Idiome nun aber zum Rock'n'Roll gehören

---

<sup>331</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 95, Zeilen 34-39.

<sup>332</sup> Vgl. Grossberg, L.: What's ..., S. 83, Zeilen 5-6.

oder nicht, wird nicht deutlich. Er verlässt sich auf ein bereits diskursiv hergestelltes und allgemeinverständliches Konstrukt.

In der Auseinandersetzung mit den Grenzen des Rock'n'Roll, die mit den Begriffen von *Einkapselung* und *Exkorporation* verbunden ist, benennt Grossberg das Außen des Rock'n'Roll als „das Normale“ und das Innen als „das Andere“<sup>333</sup>, ohne festlegen zu können oder zu wollen, was „das Normale“ und was „das Andere“ ist, wo es her kommt, wer oder welcher Prozess „Normales“ und „Anderes“ herstellt.

Mit seinem dynamischen Verständnis von der Grenze des Rock'n'Roll-Apparates steht Grossberg vor einem logischen Dilemma: Er will (und kann) Innen und Außen nicht benennen, weil er die Grenze als prozesshaft konstruiert. Der Prozess kommt jedoch erst in Gang, wenn ein ursprüngliches Innen und Außen bestimmbar ist. Da er sich aber weigert, diesen Punkt zu benennen, bleibt die *Exkorporation* als Grenzproduktion diffus und es lassen sich aus ihr keine materialästhetischen Konstruktionen ableiten.

Im Zuge seiner Beschreibung des dynamischen Verhältnisses von Innen und Außen nennt er den „hegemonialen Mainstream“ als Phänomen des Außen. Diese Unterscheidung stellt eine Binnendifferenzierung des Rock'n'Roll dar, jedoch nicht eine Unterscheidung in ein Innen und Außen. Die *Rolling Stones* werden im herrschenden Popdiskurs als Mainstream angesehen; sie deshalb nicht zum Rock'n'Roll-Apparat zu zählen erscheint widersinnig und lässt seine Differenzierungen verschwommen erscheinen.

Die Binnendifferenzierung steht in Widerspruch zu seiner Ablehnung einer Kanonisierung, die den Mainstream vom Rock'n'Roll abgrenzt. Grossberg wendet sich gegen „das ‚Große Texte‘-Syndrom: Talking Heads aber nicht die Ramones, Bruce Springsteen aber nicht AC/DC, Bob Dylan aber nicht Phil Spector, die Beatles aber nicht Fear“<sup>334</sup> und verteidigt damit den Mainstream (Ramones, AC/DC, Spector, Fear) gegen die großen Texte.

Es bleibt die Feststellung, dass Grossbergs materialästhetisches oder kanonisierendes Verständnis von Rock'n'Roll über den gesamten Text hinweg nicht deutlich wird.

## **Gesellschaftsbezogene Konstruktion von Rock'n'Roll**

Zwei Aspekte des Rock'n'Roll sind bestimmend für Grossbergs Text: Erstens die Sicht auf Rock'n'Roll nicht als ein musikalisches Phänomen, als Idiom, sondern als Apparat, in dem alle Elemente und Momente, die sich auf die Musik beziehen, zueinander in Verbindung gesetzt werden. Produktion, Rezeption, Distribution, Diskurse, (Lebens-)Stile etc. konstituieren gemeinsam erst den Rock'n'Roll-Apparat, der schließlich im Zentrum des Interesses Grossbergs steht. Mit diesem Verständnis von Rock'n'Roll als Apparat ist die Musik als ein gesellschaftliches Phänomen eingeführt.

---

<sup>333</sup> Vgl. Grossberg, L.: What's ..., S. 94, Zeile 25 – S. 95, Zeile 5.

<sup>334</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 81, Zeilen 15-19.

Zweitens ist für ihn die Feststellung zentral, dass der Rock'n'Roll-Apparat mit seiner affektiven Ökonomie Ermächtigung sichert. Ermächtigung, als Folge einer affektiven Ökonomie, die die Fans mit Energie versorgt.<sup>335</sup>

Dieser Blick auf Rock'n'Roll, als widerständiges oder zumindest Widerstand ermöglichendes Element, prägt den Ansatz von Grossberg. Er versucht in seinem Text zu erläutern, wo und wie Rock'n'Roll Ermächtigung als Grundvoraussetzung von Opposition herstellt. Im Zentrum stehen dabei nicht RezipientInnen und Material, die stellvertretend für den Bezug auf die Subkulturtheorie (RezipientInnen) und dekonstruktive Theorien (Material) angesehen werden können. Es ist vielmehr die Vermittlungsinstanz zwischen beiden, die Ebene in der beide zusammengebracht, amalgamiert werden, der Rock'n'Roll-Apparat, der das Agens in Grossbergs Ansatz ist.

### Die RezipientInnen im Prozess der Ermächtigung

Für Grossberg steht der Prozess der Ermächtigung im Zentrum des Interesses. Die RezipientInnen haben in diesem Prozess vor allem den Status von Objekten. Sie sind seine Zielobjekte, es geht um die Ermöglichung einer Haltung der Individuen gegen die *Hegemonie des Pessimismus*. In diesem Prozess werden sie von Grossberg kaum als Agierende gedacht und präsentiert.

„Es ist die affektive Position des Fans, die der Apparat ermächtigt“<sup>336</sup> und aus der affektiven Position schließlich erwächst die Ermächtigung selbst, so Grossbergs Credo zum Verhältnis von Apparat und RezipientInnen. Es ist der Apparat, der hier agiert, der für die Rezipierenden den Rahmen verändert in dem sie sich bewegen. Als Akteure treten „der Apparat“, oder „der Rock'n'Roll“ auf. Im Falle der drei Achsen des Kontextes des Apparates – *Stil, Jugend, Körper* – sind es dann diese Denkfiguren, die als Wirkmächtige im Zentrum stehen. Sie entwickeln ein metaphysisches Eigenleben, durch das die RezipientInnen in ihrer passiven Rolle gehalten werden können. Metaphysisch deshalb, weil „der Apparat“ den Charakter einer black box erhält, dessen Innenleben nicht erklärt wird. Der Apparat arbeitet, ohne dass erkennbar wäre, was genau dort geschieht.

Es finden sich wenige Versatzstücke einer RezipientInnenorientierung, die die Fans in das Zentrum der Ermächtigung stellen. Dies gilt für die Aneignung von Musik, in der Grossberg den RezipientInnen einen dem Material gegenüber zuweist.

„Man bedenke den Fall von Rockabilly, der oft als ein von Männern produziertes und konsumiertes Genre interpretiert wird (und mit Sicherheit vermarktet wurde). Aber Frauen kauften ihn, sangen zu ihm, tanzten zu ihm und nahmen an seinen Stilen teil. Wenn man nicht alle solche Fans als kulturelle Esel beurteilen will, muß man deren Fähigkeit gerecht werden, den Apparat zu verwenden.“<sup>337</sup>

Einmal abgesehen davon, dass Adorno sicherlich keine Schwierigkeiten gehabt hätte, die Hörerinnen von Rockabilly als kulturelle Esel zu bezeichnen, wird hier ein aktives Verhältnis der Fans zum Apparat festgehalten. In diesem Zusammenhang bestimmt nicht der Apparat das Setting, sondern die weiblichen Fans werden als

---

<sup>335</sup> Vgl. Grossberg, L.: What's ..., S. 96, Zeilen 8-24.

<sup>336</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 92, Zeile 33.

<sup>337</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 91, Zeilen 14-20.



Akteurinnen präsentiert, die auf den Apparat zugreifen, ihn entsprechend ihrer Bedürfnisse nutzen. Den Apparat zu verwenden heißt, mit Hilfe des Apparates den Stil so zu interpretieren, dass der männliche Bias gebrochen wird. Es ist dies eine Leistung der Rezipientinnen und die Aneignung erfolgt scheinbar losgelöst vom Material. Aus dieser Perspektive existiert keine „Wahrheit“ über einen Stil, einen Text, sondern eine Vielzahl von Lesarten, die immer auch nicht-hegemoniale Zugänge zulassen.

Grossberg formuliert das Verhältnis von RezipientInnen und Material im direkten Anschluss noch komplexer.

„Die sinnliche Materialität der Musik transformiert passive Rezeption in aktive Produktion. Musik umgibt und durchdringt den Körper ihrer Zuhörer, inkorporiert sie in ihre Räume und macht sie zu einem Teil des musikalischen Ereignisses selbst. Der Zuhörer wird auf reale und komplexe Weise zum Produzenten.“<sup>338</sup>

Die Beziehung zwischen Hörenden und Material ist hier gegenseitig durchdrungen und dynamisch: Vordergründig sind die RezipientInnen einem neben ihnen stehenden Agens ausgesetzt. In diesem Fall ist es die Musik, die handelt. Doch versetzt die Musik die Hörenden in eine aktive Position. Das, was Musik ist, so kann Grossberg interpretiert werden, wird sie immer erst in den Köpfen der Hörenden, die sich im Raum der Musik bewegen. Damit stehen die RezipientInnen als ProduzentInnen im Mittelpunkt des Musikgeschehens.

Neben diese kurzen Passagen ist es vornehmlich der Apparat der agiert. Die wenig ausgeprägte RezipientInnenseite, bedeutet, dass der Beitrag der Subkulturtheorie zu Grossbergs Ansatz gering ist. Ein stärkerer Bezug hätte bedeutet, intensiver auf die Interpretationsleistungen der MusikhörerInnen abzuheben und hätte stärker auf den Kosmos von Lesarten verwiesen, den die Texte zulassen.

Hinsichtlich der RezipientInnen ist es notwendig, auf eine Einschränkung hinzuweisen, die für Grossberg von zentraler Bedeutung ist, deren Auswirkungen auf die Aussagen die er trifft nicht eindeutig sind; und eine Einschränkung die Grossberg durch seine Terminologie zuweilen vergessen macht. Seine Analyse bezieht sich nicht auf alle HörerInnen von Rock'n'Roll, sondern allein auf die Gruppe der Fans, wie es Grossberg ganz zu Beginn des Textes formuliert, wenn er schreibt:

„Obwohl wir von Wortmeldungen zu Rock'n'Roll überschwemmt werden, verstehen wir wenig von seinem Platz im Leben seiner Fans und von seinem Verhältnis zu den Machtstrukturen.“<sup>339</sup>

Leider bleibt Grossberg die Antwort auf diese Frage, was den Fan vom Konsumenten unterscheidet, schuldig, obwohl er die Schwierigkeit in der Unterscheidung erkennt.<sup>340</sup> Bis auf die Feststellung eines „einzigartigen Verhältnisses“ zwischen Fans und ihrer Musik wird dieser Zusammenhang nicht weiter konkretisiert. Was aber die einen von den anderen unterscheidet, warum die Fans in einen Prozess der Ermächtigung eintreten und die Konsumenten nicht, bleibt ungeklärt. Damit bleiben

---

<sup>338</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 91, Zeile 39 - S. 92, Zeile 1.

<sup>339</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 78, Zeilen 1-3.

<sup>340</sup> Vgl. Grossberg, L.: What's ..., S. 79, Zeilen 30-31.

auch die Konsequenzen der Einschränkung für den Prozess der Ermächtigung undeutlich.

Sein Sprachgebrauch lässt diese Differenzierung leicht in den Hintergrund treten, da er zumeist von Hörern oder Audience spricht. Auf diese Weise entsteht der unkorrekte Eindruck, seine Analyse beziehe sich nicht allein auf Fans, sondern alle HörerInnen von Rock'n'Roll.

#### Das Material im Prozess der Ermächtigung

Das Material, die Musik nimmt in Grossbergs Ansatz eine ähnlich nebensächliche Stellung ein wie es bereits für die RezipientInnen festgestellt wurde. Seine Skepsis gegenüber dem Text schlägt sich in folgender Aussage nieder:

„Wie ist der Rock'n'Roll-Apparat fähig seine Fans zu ermächtigen? Man muss vorsichtig sein dies nicht auf die musikalischen Charakteristiken selbst zu reduzieren, als wären Lautstärke, Rhythmus, Textur der Stimme allein schon ausreichend.“<sup>341</sup>

Hingegen werden das Material, der Rock'n'Roll als Musik, der musikalische Text von Grossberg nicht unabhängig vom Apparat gedacht. Paradigmatisch formuliert er:

„Der gleiche musikalische Text wird oft in verschiedenen Apparaten lokalisiert werden, von denen jeder ihn unterschiedlich artikuliert.“<sup>342</sup>

Der Text erfährt erst in der black box des Apparates seine Aufladung mit Bedeutung, entsprechend der Diskurse, Stile, Ideologien und Ökonomien, die sich in jedem Apparat spezifisch um ihn gruppieren.

Nur der bereits für die RezipientInnen reklamierte und zitierte Absatz zur Transformation der HörerInnen zu ProduzentInnen spricht auch die Musik direkt als wirkmächtige an, denn „die sinnliche Materialität der Musik transformiert passive Rezeption in aktive Produktion.“<sup>343</sup> Wie diese Form der Transformation vonstatten geht, in welcher Weise das Material agiert verbleibt im Arcanbereich der black box.

Für das Material gilt dasselbe wie für die RezipientInnen: Es wird im Apparat verarbeitet und wirkt somit mittelbar im Prozess der Ermächtigung mit. Nur vermittelt über den Apparat kann das Material seine Wirkung im Prozess der Ermächtigung entfalten. Während er des Materials in den poststrukturalistischen Ansätzen als eigenmächtig und selbst im Zentrum stehend erkannte, nahm Grossberg diese Eigenständigkeit in seinem Ansatz zurück und band das Material, den Text an den Apparat, der im Zentrum seiner Grossberg Vorstellungen der Ermächtigung steht.

#### Der Apparat im Prozess der Ermächtigung

„Ein Apparat bringt musikalische Texte und Praktiken, ökonomische Verhältnisse, Bilder (von Performern und Fans), soziale Verhältnisse, ästhetische Konventionen, Sprach-, Bewegungs-, Erscheinungs- und Tanzstile, Medienpraktiken, ideologische Überzeugungen und manchmal Medienrepräsentationen des Apparats selbst zusammen.“<sup>344</sup>

---

<sup>341</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 93, Zeilen 13-16.

<sup>342</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 89, Zeilen 32-34.

<sup>343</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 91, Zeilen 39-40.

<sup>344</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 89, Zeilen 21-25.

Dieser Apparat, den Grossberg zuweilen auch nur Rock'n'Roll nennt, ist das eigentliche Agens im Prozess der Ermächtigung der Fans. So wie er den Apparat denkt, stellt er im Grunde genommen ein Meta-Dispositiv dar. Jedes seiner von ihm genannten Elemente, ob „musikalische Texte“, „ästhetische Konventionen“ und selbst „ökonomische Verhältnisse“ sind jeweils ein Dispositiv, das sich aus Diskursen, Handlungen und Vergegenständlichungen zusammensetzt. Der Apparat ist somit ein hochkomplexes Denkgebäude, das die Verwobenheit des Rock'n'Roll, seine gesellschaftliche Bedingtheit in der Vordergrund stellt.

Vom Apparat gehen die drei Wege zur Ermächtigung aus, die Grossberg entwirft.

### *Ermächtigung I: Die Affektive Ökonomie*

Grossberg will sich mit seinem Begriff der affektiven Ökonomie von der postmodernen Theorie und ihrem Begriff der Lust abgrenzen.

„Die Unterscheidung zwischen Affekt und Lust ist wichtig. Die affektive Ökonomie des Rock'n'Roll ist weder mit der Produktion von Lust identisch noch auf sie beschränkt. Die gleiche affektive Ökonomie kann multiple, unterschiedliche Lüste produzieren.“<sup>345</sup>

Der Weg zur affektiven Ökonomie führt über den der affektiven Existenz. Letztere ist der eigentliche semantische Widerpart zur Lust, der jedoch schließlich im Rock'n'Roll-Apparat in der affektiven Ökonomie organisiert wird.

Der Apparat organisiert, so kann Grossberg interpretiert werden, einen emotionalen Zugang zur Musik. Er funktioniert, so Grossberg,

„ (...) indem er die affektive Geographie des Alltagslebens seiner Fans transformiert. Diese Transformation, die auf bestimmte Lustformen aufbaut und sie produziert, ermächtigt die Fans im Apparat selbst.“<sup>346</sup>

Die Basis für die Ermächtigung ist also in der affektiven Ökonomie zu finden.

### *Ermächtigung II: Transformation*

Die Frage, wie der Rock'n'Roll Apparat nun seine Fans ermächtigt, versucht Grossberg mit der Entwicklung der Begriffe *Einkapselung*, *Exkorporation* und *Übertragung/Umkehrung* zu beantworten. Er formuliert diese Gedanken in seinem Kapitel *Ermächtigung: Die affektive Praxis des Apparates*.

Mit *Einkapselung* und *Exkorporation* beschreibt Grossberg die Produktion der Grenze des Apparates. Die *Einkapselung* hat für Grossberg keinen ermächtigenden Impact. Doch sie ist es, „ (...) die den Raum einer affektiven Ökonomie definiert.“<sup>347</sup> Die *Exkorporation* ist es schließlich, die die Grenze des Rock'n'Roll-Apparates nach außen herstellt.

„Die zweite Praxis des Apparats – Exkorporation – lokalisiert und produziert diese Grenze. Rock'n'Roll arbeitet, in dem er endlos von außen seine bereits konstituierten Grenzen stiehlt.“<sup>348</sup>

---

<sup>345</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 90, Zeilen 20-24.

<sup>346</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 90, Zeilen 28-30.

<sup>347</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 94, Zeilen 21-24.

<sup>348</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 94, Zeilen 25-28.

Mit diesem dynamischen Verhältnis zu seinem Außen postuliert Grossberg die Herstellung einer Grenze durch ihre Auflösung, denn „der Rock'n'Roll-Apparat dekonstruiert die Opposition zwischen Normalität und Anderssein, in dem er die Zeichen beider in seinen eigenen zweideutigen Raum exkorporiert“<sup>349</sup>.

Mit der *Exkorporation*, dem dynamischen Verhältnis zu einem Außen, verbindet sich für Grossberg sowohl eine Aufwertung des Fake, der Künstlichkeit und auch des Temporären, weil die Differenz, die der Apparat schafft, immer instabil bleibt. Und im Zusammenhang mit der Praxis der Exkorporation ist es die Künstlichkeit, die Ermächtigung schafft.

Den entscheidenden Part für die Ermächtigung spielt jedoch das, was Grossberg um die Begriffe *Umkehrung*, *Übertragung* und *Transformation* herum entwickelt. Diese erscheinen als Praxen der *Transformation*, ohne das Grossberg den Zusammenhang herleiten würde. *Transformation* wird unvermittelt eingeführt und den Zusammenhang mit der *Exkorporation*, muss Grossberg postulieren, herleiten kann er ihn nicht.<sup>350</sup>

Die Wirkungsweise der *Transformation* beschreibt er folgendermaßen:

„Doch in dem er (der Apparat, s.n.) in sich genau die Strukturen des Alltagslebens seiner Fans reproduziert (Wiederholung, Krach, Anonymität, s.n.), lokalisiert er sie in einer anderen affektiven Ökonomie. (...) Die Produktivität des Apparats, die in dieser Übertragung lokalisiert ist, befähigt den Fan, Energie in den Zwischenräumen der hegemonialen Linien von Lust und Unlust zu finden. (...) Der Fan findet Lust in genau jenen Strukturen, die in einer anderen Ökonomie unterdrückerisch wären.“<sup>351</sup>

Ermächtigung bedeutet die Chance, eine eigene Position jenseits der *Hegemonie des Pessimismus* finden zu können, sich außerhalb der unterdrückerischen Zusammenhänge verorten zu können.

„Und so liefert die Produktivität des Apparats nicht nur Lust als Antwort auf bestimmte Formen von Machtlosigkeit und Unlust. Gerade der Prozess der Übertragung generiert neue Energie und neue Kontrollformen, mit denen Fans nach Strategien suchen können, um die realen Probleme und Widersprüche ihres Alltagslebens durchleben zu können und eine Antwort zu finden.“<sup>352</sup>

Die Fans werden dazu ermächtigt, sie werden durch den Apparat in diese Situation versetzt. Damit ist nicht gesagt, und das sieht Grossberg deutlich, dass diese Chance auch genutzt wird.

### *Ermächtigung III: Stil, Körper und Identität*

Einen weiteren Punkt im Prozess der Ermächtigung entwickelt Grossberg in der Auseinandersetzung mit dem Kontext des Rock'n'Roll-Apparats. Diesen Kontext

---

<sup>349</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 95, Zeilen 2-4.

<sup>350</sup> „Die Umkehrung, die durch die Exkorporation erreicht wird, transformiert das affektive Investment von Ereignissen und Zeichen.“ Grossberg, L.: What's ..., S. 95, Zeilen 26-28. Im vorangegangenen Abschnitt war jedoch von einer Umkehrung weder die Rede, noch wurde eine Praxis beschrieben, die als Umkehrung bezeichnet werden könnte. Der Übergang und Zusammenhang wird daher in meinen Augen nur postuliert, nicht begründet.

<sup>351</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 96, Zeilen 8-24.

<sup>352</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 96. Zeilen 24-29.

entwirft Grossberg nicht als etwas dem Apparat von außen entgegenstehendes, auf das der Apparat reagiert. Vergleichbar zur *Exkorporation* und der Grenzziehung des Apparats, seinem dynamischen Verhältnis zum Außen, wird der Kontext in den Apparat inkorporiert und kann bereits aus diesem Prozess Ermächtigung herstellen.<sup>353</sup>

Die „Achsen“, die in Grossbergs Augen den Kontext des Rock'n'Roll-Apparates bestimmen, sind *Stil*, *Jugend* und *Körper*.<sup>354</sup>

Für die Ermächtigung spielt die Achse *Jugend* zwar explizit keine Rolle. Die Aussagen, die er diesbezüglich macht, formulieren keinen Impact in dieser Hinsicht. Allerdings wird *Jugend* als eine im Zugang und Zugriff auf Rock'n'Roll privilegierte Gruppe dargestellt, wodurch mittelbar dennoch eine Verbindung der Achse *Jugend* und Ermächtigung hergestellt wird.

In der Beschreibung der Achsen *Stil* und *Körper* stellt Grossberg den Begriff der Identitäten in den Mittelpunkt seines Denkens. Der Rock'n'Roll-Apparat ermöglicht Identitäten, so Grossberg, die nicht fixiert sind, die die Subjekte nicht in ein starres Konstrukt einsperren. Und diese Möglichkeit des Changierens stellt einen weiteren wichtigen Part im Prozess der Ermächtigung dar.

„Stil macht die Oberfläche des Lebens zu einem Ort des temporären Investments und der Manipulationen, ohne jemals nahezulegen, es stünde ein notwendig privilegierter Akteur hinter ihnen. Er transformiert die Hegemonie des Pessimismus, die konstant und paranoid annimmt, dass es nichts unter der Oberfläche gibt – in ein Statement beschützender Übergänge, eine Attitüde einstudierter Gleichgültigkeit, eine Feier des fragmentierten Narzißmus. In der Dichte dieser sich ewig verändernden Oberflächen findet Jugend einen Raum, in dem sie ihre eigene transitorische Existenz ermächtigen kann.“<sup>355</sup>

Die Identitäten der Fans werden schließlich durch die Erfahrung der Musik, durch das Tanzen dekonstruiert und die Fans als bloße Körper positioniert,<sup>356</sup> so Grossberg. Er verbindet *Körper* mit einer Raumtheorie, die Raum nicht mehr als Container-Raum auffasst, der die Hülle, den Rahmen abgibt für Gegenstände und Situationen, die in ihm Platz finden.<sup>357</sup> Vielmehr wird der Raum als Prozess gedacht, der durch das Agieren der Körper, die Raum greifen, immer wieder neu entsteht. Und selbst der Körper wird noch durch das Rock'n'Roll- Tanzen in den Zustand des un-stetigen eingeführt, der schließlich in den flexiblen Identitäten endet.

Es sind nicht die flexiblen Identitäten selbst die Ermächtigen, aber der Rahmen den der Rock'n'Roll Apparat bietet, mit einem Körper, der sich und seine Räume immer neu schafft und in dem durch den Stil ein immer neues selbst geschaffen werden kann, dieser Rahmen bietet die Chance für die Ermächtigung der Fans.

#### Ermächtigung als notwendiges und hinreichendes Kriterium von Opposition

Grossberg nimmt in Bezug auf die Frage der Zwangsläufigkeit der Ermächtigung als Konsequenz der Wirkungsweise des Rock'n'Roll Apparates eine widersprüchliche

---

<sup>353</sup> Vgl. Grossberg, L.: What's ..., S. 97, Zeilen 1-3.

<sup>354</sup> Vgl. Grossberg, L.: What's ..., S. 97, Zeilen 7-11.

<sup>355</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 99, Zeilen 18-27.

<sup>356</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 102, Zeilen 1-4.

<sup>357</sup> Zu Raumtheorien vgl.: Sturm, G.: Wege zum Raum: methodologische Annäherung an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften. Opladen 2000.

Haltung ein. Einerseits wird die ermächtigende Dynamik des Apparates als faktisch beschrieben. Die Ermächtigung der Fans erfolgt entsprechend zwingend aus der Beschaffenheit und Funktionsweise des Apparats selbst. Andererseits formuliert er einige dieser Aussagen im Konjunktiv, beschreibt mit der Ermächtigung nur einen möglichen Prozess und lässt offen, ob diese Chance von den Fans genutzt wird. Auf jeden Fall macht er deutlich, dass die politischen Implikationen der ermächtigenden Wirkung des Rock'n'Roll Apparates, als deren Folge die Fans eine oppositionelle und widerständige Position einnehmen, nicht zwingend sind.

„Natürlich ist diese affektive Ökonomie nicht inhärent oppositionell oder störend. Affektive Ermächtigung garantiert keinen Kampf, noch nicht einmal Überleben. Aber sie versorgt mit ‚Energie‘, die für diese (!<sup>358</sup>) notwendig ist.“<sup>359</sup>

In Grossbergs Darstellungen erlangt der Rock'n'Roll-Apparat, mit leichten Zweifeln besetztes, den Status eines notwendigen Kriteriums für das politische Agieren der Fans. Als zwangsläufig sieht der politische Handlungen der Fans als Folge des Rock'n'Roll-Apparates nicht an.

„Obwohl es keine Garantie dafür gibt, dass selbst die am stärksten aufgeladenen Bewegungen zu aktiven Orten von Widerstand werden, ist es ohne die affektive Ökonomie der Populärkultur für solche Kämpfe wahrscheinlich, dass sie in die Tiefen des ideologischen Pessimismus gezogen werden.“<sup>360</sup>

Durch die Einsicht in die Beschränktheit und die Grenzen der Ermächtigung entgeht Grossberg einem blauäugigen Widerstands- und Subkulturoptimismus, der Politik durch Kultur ersetzt.

### Konnotationen

Rock'n'Roll als Repräsentant der U-Musik wird von Grossberg als legitime kulturelle Praxis angesehen, als welche sie zum Material seines Ansatzes wird. Dabei spielt es für ihn keine Rolle, ob Rock'n'Roll als Kunst angesehen wird oder nicht. Vielmehr stellt er in der Auseinandersetzung mit dem Kunstdiskurs fest: Rock'n'Roll „funktionierte nicht als Kunst“<sup>361</sup>. Mit der Loslösung vom Kunstdiskurs fallen alle diesbezüglichen ästhetischen Kriterien bürgerlicher Hochkultur aus, die zu einer „qualitativen Beurteilung“ und damit auch Konnotation auf dieser Ebene führen könnten. Er entwickelt auch keine eigenständigen ästhetischen Kategorien, aus denen er eine Wertschätzung des Rock'n'Roll ableiten würde. Wie schon die materialästhetische Konstruktion nur sehr wenig ausgeprägt war, verhält es sich mit der Konnotation auf dieser Ebene nicht anders. Ästhetik ist für ihn kein Kriterium zur Beurteilung. Rock'n'Roll ist für Grossberg dennoch eindeutig positiv besetzt – positiv besetzt durch seine ermächtigende Wirkung gegen die *Hegemonie des Pessimismus*. Dieses positive Bild des Rock'n'Roll und auf den Rock'n'Roll wird durch nichts beschädigt. Bedenken bezüglich einer möglicherweise affirmativen Wirkung werden

---

<sup>358</sup> Aus dem Zusammenhang ergibt sich, dass „diese“ nur „dieses“ heißen kann und sich entsprechend auf das „Überleben“ bezieht.

<sup>359</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 92, Zeilen 23-25.

<sup>360</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 92 Zeile 41- S. 93 Zeile 3.

<sup>361</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 81, Zeile 20.

nicht geäußert. Die affektive Ermächtigung wird nur als Möglichkeit formuliert, als Moment, auf das die Fans zugreifen können, aber nicht müssen. Die Folgen des Ausbleibens der Wahrnehmung und Nutzung der ermächtigenden Impulse werden schon nicht mehr diskutiert. So entsteht das Bild einer Musik und ihrer Fans, das konsistenter, widerspruchsfreier und insgesamt positiver kaum sein kann.

## **E- und U-Musik**

Die Frage nach der Trennung in E- und U-Musik kann nicht explizit an Grossberg herangetragen werden, da er sich nur mit Rock'n'Roll beschäftigt. Das Außen des Rock'n'Roll-Apparates, das Grossberg durch die Prozesse der *Einkapselung* und vor allem der *Exkorporation* bestimmt, lassen ebenfalls keine Differenzierung in E- und U-Musik zu. Das Außen wird zu einem unspezifischen Außen, in dem alle anderen Apparate, zu denen auch ein denkbarer E-Apparat gehört, aufgehen. Und dennoch lassen sich aus dem Mechanismus der Exkorporation implizit Aussagen zum Verhältnis von E- und U-Musik ableiten.

„Er (der Rock'n'Roll-Apparat, s.n.) eignet sich die Zeichen der Ausgeschlossenen und Marginalen für die Normalen an (z.B. die Zeichen der ‚schwarzen‘ Kultur für die ‚weiße‘ Jugend), und er enteignet die Normalen ihrer Zeichen (hegemoniale Mainstream-Kultur) für die bereits ‚Anderen‘.“<sup>362</sup>

E-Musik kann als Zeichensystem der „Normalen“ angesehen werden, das ihnen, entsprechend Grossbergs Sicht auf die *Exkorporation*, entrissen und in einem Prozess der Aneignung in den Rock'n'Roll-Apparat überführt wird. *Exkorporation*, die Aufnahme von Elementen der E-Musik in die U-Musik, beschreibt damit die Situation der scheinbaren Auflösung der Konstrukte von E- und U-Musik. Und es gilt auch der umgekehrte Weg: Die Aufnahme popkultureller Elemente in die E-Musik (z.B. Klassik-Adaptionen von U-Musik-Stücken, Pop-Elemente in Opern aber auch der Drang von MusikerInnen und KomponistInnen in beiden Sphären präsent sein zu können und zu wollen) entspricht der Aneignung des Rock'n'Roll durch „das Normale“. Der oft diagnostizierte Auflösungsprozess lässt sich also sehr gut mit Grossbergs begrifflichem Inventar beschreiben. Mittelbar kann dies als Bestätigung Grossbergs These der *Exkorporation* angesehen werden, eben weil sich der Sachverhalt so gut in seiner Terminologie fassen lässt.

## **Zusammenfassende Kritik**

Die Frage, was den Fan vom Konsumenten unterscheidet, wurde bereits als unbeantwortet festgehalten. Damit verbindet sich ein weiterer weißer Fleck in Grossbergs Ansatz: Wenn es, wie er selbst feststellt, viele Apparate gibt, stellt sich die Frage, was den Rock'n'Roll-Apparat von bspw. dem Klassik-Apparat unterscheidet, warum letzterer keine ermächtigende Wirkung zugesprochen bekommt. Der einzige Zugang, der diese Privilegierung des Rock'n'Roll erklärt, verbindet sich mit dem Fan-

---

<sup>362</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 94, Zeilen 37-41.

Dasein. Andere (Musik-)Apparate, das impliziert Grossbergs Ansatz, produzieren keine Haltung der RezipientInnen zur Musik, die denen der Fans gleichkommt. Entsprechend muss Ermächtigung als kulturelle und ästhetische Grundlage für politisches Dissidententum bei Apparaten jenseits des Rock'n'Roll ausbleiben. Es ist dementsprechend einmal mehr kritisch anzumerken, dass Grossberg auf die Charakteristik des Fan-Daseins nicht eingeht, obwohl dies eine der zentralen Vorannahmen ist.

Der Apparat wurde bereits als black box beschrieben, und dies kann Grossberg zum Vorwurf gemacht werden. Deshalb, weil die Mechanismen des Zusammenführens der Variablen des Rock'n'Roll-Apparates völlig unklar bleiben. In welchem Verhältnis stehen sie zueinander, dass plötzlich „der Apparat“ agiert? Werden die Elemente, die er zusammenbringt einfach nebeneinandergestellt und fügen sich additiv zu einem Ganzen, oder funktioniert der Apparat intern mit anderen „Rechenoperationen“, die seine Bestandteile dann beispielweise synergetisch zusammenfügen, so dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile? Es stellt sich die Frage, wie sich soziale Verhältnisse und musikalische Texte zueinander fügen. Ist dieser Prozess klassenübergreifend und negiert der Apparat damit bestehende Schichtungen und unterschiedliche Ausstattungen mit kulturellem und ökonomischem Kapital? Die Kennzeichnung des Rock'n'Roll als „Apparat“ kann einerseits Dynamiken erklären, wie sie andererseits neue Fragen aufwirft. Zum einen zeigt der Begriff an, dass keine metaphysischen Kräfte am Werk sind, sondern auf der Grundlage von Gesetzmäßigkeiten, ein maschinenähnliches Artefakt entstanden ist; der Apparat ist semantisch anti-metaphysisch. Diese naturwissenschaftliche Wirkung richtet sich sowohl nach innen (der Apparat bringt seine Bestandteile nach Gesetzen und Regeln zueinander) als auch nach außen (der Apparat stellt nicht nur etwas dar, sondern auch etwas her, nämlich die affektive Ermächtigung der Fans). Dennoch bleibt die Frage offen, welche Gesetzmäßigkeiten am Werke sind.

Erwähnenswert ist darüber hinaus, dass Grossberg sowohl von „dem Apparat“, als auch von vielen Apparaten spricht, die sich um Musikstile gruppieren (vorstellbar sind demnach ein Grunge-Apparat, ein Techno-Apparat usw.). Alle Apparate gemeinsam konstituieren dann den Rock'n'Roll-Apparat quasi als Meta-Maschine.<sup>363</sup> Sowohl die Frage nach den Kräfteverhältnissen innerhalb des Meta-Apparates als auch die Frage, wie sich *Exkorporation* und *Einkapselung* auf die Aufnahme von Sub-Apparaten in den Rock'n'Roll-Apparat beziehen (sind Jazz und oder Schlager Sub-Apparate des Rock'n'Roll? In welcher Dynamik werden Stile zum Rock'n'Roll-Apparat?) bleibt ungeklärt.

Auf der Ebene der Rezeptionstheorie schließlich bleibt Grossberg ebenfalls metaphysisch. Mit seinem Konzept der affektiven Ermächtigung behauptet er eine Wirkungsweise des Apparates auf die RezipientInnen. Eine plausible Erläuterung dieser Wirkung bleibt er jedoch schuldig. Seine Aussagen liegen jenseits einer empirischen Belegbarkeit durch die Rezeptionsforschung. Letztlich bleibt dadurch der Begriff „Ermächtigung“ seltsam konturlos. Da weder durch Beschreibung noch durch

---

<sup>363</sup> Vgl. Grossberg, L.: What's ..., S. 89, Zeilen 29-32.



Befragung die Bedeutung und das Gesicht der Ermächtigung auf Seiten der Fans in den Blick genommen wird, kann Grossberg nicht klären, worauf er seine Feststellung der affektiven Ermächtigung überhaupt gründet: Persönliche Erfahrung als Fan, Beobachtungen, theoretische Überlegungen, Forschungen dritter oder was auch immer.

Die Kritik, insbesondere am Begriff des Apparates muss dahingehend relativiert werden, dass von einem kurzen Beitrag, wie er hier zur Bearbeitung herangezogen wurde, nicht erwartet werden kann, die komplexe Dynamik innerhalb dieses Meta-Dispositivs auszuarbeiten. Vielmehr ist es wichtig zu betonen, dass der Begriff, so wie er von Grossberg angelegt wurde, die Vielschichtigkeit des Rock'n'Roll benennt und vorstellbar macht. Hierin ist sicherlich ein weiterer Verdienst Grossbergs zu sehen; neben der Entwicklung des Begriffs *Ermächtigung*.

Grossberg stellt mit dem hier besprochenen Artikel einen Ansatz vor, der politisch geprägt ist und in dessen Zentrum der oppositionelle Impact von Rock'n'Roll als Repräsentant von U-Musik steht. *Ermächtigung*, als kulturell notwendiges Kriterium für Opposition, ist affektive Ermächtigung: Lust, Lüste, Kraft, Energie, nicht Überzeugung.

Rock'n'Roll verändert das Gefühl zur Welt und das Gefühl des Selbst in der Welt. Dieser Zugang ist vor dem Hintergrund der bisherigen Analysen, sowohl des Feuilletons, als auch der theoretischen Zugänge, neu. Der starke Fokus auf den Apparat als Agens, jenseits der RezipientInnen und auch jenseits des Textes, entspricht Grossbergs Ziel, eine Position zwischen Subkulturtheorie mit ihrer RezipientInnenorientierung und poststrukturalistischer Theorie mit ihrem Fokus auf den Text, das Material einnehmen zu wollen. Er versucht dies nicht, indem er beide Ansätze amalgamiert, sondern er schafft mit dem „Apparat“ einen Begriff, in dem beide Seiten, Text und RezipientInnen, aufgehoben sind. Sein Beitrag ist damit als Weiterentwicklung der *Cultural Studies* anzusehen. Durch diesen Ansatz betreibt er weder Rezeptionsforschung noch eine Materialästhetik. Er schafft einen eigenständigen und originellen Zugang zu einer bestimmten Haltung (Fan) gegenüber einem spezifischen Idiom der Musik (Rock'n'Roll). Er bietet einen interessanten Ansatz der neue Aspekte in die soziologische Sicht auf Musik einbezieht.

### ***Ermächtigung und/oder Utopie?***

Auf einer allgemeinen Ebene können einige zentrale Überschneidungen der Ansätze von Adorno und Boehmer einerseits und von Lawrence Grossberg andererseits festgehalten werden. Beide fassen Musik als gesellschaftliches Phänomen auf und untersuchen sie in Bezug auf ihre Verwicklung in die Macht- und Herrschaftsverhältnisse einer kapitalistisch verfassten Gesellschaft. Dabei sind beide Ansätze gleichermaßen politisch, indem sie in der Musik die Chance sehen, sich gegen die herrschenden Verhältnisse zu richten. Für Adorno besteht das utopische Potenzial der Musik im Verweis auf eine Gesellschaft jenseits der Kapitalverhältnisse, wäh-

rend Grossberg in der Ermächtigung durch Musik die Chance sieht, der *Hegemonie des Pessimismus* zu entkommen.

Allerdings beziehen sich diese Übereinstimmungen auf unterschiedliche Materialien. Während Adorno die emanzipativen Potenziale nur in der Sphäre der E-Musik sieht, formuliert Grossberg die affektive Ermächtigung als Chance zu einer dissidenten Positionierung der Fans für den Rock'n'Roll, der hier stellvertretend als Idiom der U-Musik angesehen wird. Die festgestellte Übereinstimmung ist damit schnell passé, denn Adornos Blick auf U-Musik ist geprägt vom Vorwurf der Affirmation.

Die konträren Auffassungen zum kritischen Potenzial von U-Musik basieren auf sehr unterschiedlichen theoretischen Ansätzen. Für Adorno steht die Kulturindustrie im Zentrum der Auseinandersetzung mit U-Musik, während Grossberg den Begriff Rock'n'Roll-Apparat entwickelt. Auffallend ist, dass in beiden Fällen diese Konstrukte zum Agens werden, der Affirmation auf der einen und der Ermächtigung auf der anderen Seite.

Im Falle Adornos steht die Kulturindustrie jedoch nicht als allein wirkmächtige Instanz im theoretischen Raum. Denn neben der ideologiekritischen Kulturindustrietheorie entwirft Adorno auch eine Materialästhetik. Letzen Endes ist es für ihn die Musik, das Material (nicht nur ihr Status als autonomes Kunstwerk oder ihr Warencharakter), das sowohl das utopische Potenzial der E-Musik, als auch die affirmative Wirkung der U-Musik begründet.

Von beiden Seiten wird den RezipientInnen eine passive Rolle zugewiesen, die sie zu Objekten macht. Adorno sieht sie vor allem als Opfer kapitalistischer Vergesellschaftung, die als Zwangsverdummte der Kulturindustrie hilflos ausgesetzt sind. Für Grossberg stehen die Fans immerhin im Zentrum des Interesses, weil sie die Träger der Ermächtigung sind; sie sind es, die die ermächtigenden Potenziale des Apparats nutzen müssen. Im Prozess der Ermächtigung selbst tauchen sie, so die oben ausgeführte Analyse, kaum als Akteure auf und treten hinter den Apparat zurück.

Konträr sind die Ansätze vor allem deshalb, weil sie in zwei zentralen Punkten zu völlig unterschiedlichen Auffassungen gelangen. Für Adorno stellt der Warencharakter das zentrale Charakteristikum von ästhetischen Artefakten in der Kulturindustrie dar. Er verhindert die Möglichkeit, Musik als etwas neben der kapitalistisch verfassten Gesellschaft befindliches wahrzunehmen. Da die Kapitallogik nicht unterminiert wird, kann in dieser Musik kein utopisches Potenzial verortet werden.

Grossberg kommt bezüglich des Warencharakters zu einer völlig anderen Einschätzung wenn er schreibt:

„Die Verfügbarkeit der Ware stellt sie zum Beispiel auch dem Konsumenten zu (!) Verfügung. Ich kenne eine Frau, die von ihren Platten einfach jene Songs gelöscht hat (buchstäblich bis zur Unkenntlichkeit zerkratzt), die sie störend findet.“<sup>364</sup>

Im Gegensatz zu Adorno wird für Grossberg der Warencharakter gerade zur Voraussetzung einer dissidenten Haltung.

Die affektive Wirkung der Musik schließlich interessiert weder Adorno noch Boehmer. Adorno geht noch weiter, indem er den HörerInnen abspricht, von U-Musik

---

<sup>364</sup> Grossberg, L.: What's ..., S. 90, Zeilen 36-38.

überhaupt unterhalten werden zu können. Damit ist ein Zugang versperrt, der für Grossberg die Musik überhaupt ausmacht: Ihre Fähigkeit Lust, Kraft und Energie zu spenden.

Vor dem Hintergrund dieser unterschiedlichen Blickwinkel ist es möglich, dass sie in Bezug auf einen ähnlichen Gegenstand zu so verschiedenen Urteilen kommen, obwohl sie vergleichbare analytische Ziele verfolgen.

Interessanterweise teilen beide Ansätze, neben ähnlichen Zielen, auch ähnliche Kritikpunkte. Beide formulieren eine Wirkung von Musik, ohne sich dabei auf eine empirische RezipientInnenforschung oder Wirkungsanalyse stützen zu können. Und so kommt es, dass beide Ansätze Annahmen über die Wirkung ihres jeweiligen Agens (des Apparates auf der einen und der Kulturindustrie sowie des Materials auf der anderen Seite) machen, ohne sie herleiten und begründen zu können.

Am Ende bleibt unbestritten, dass sich die Ansätze konträr gegenüberstehen. Grossberg sieht im Rock'n'Roll und seiner affektiven Ermächtigung ein Agens für politische Opposition. Adorno hingegen trägt rhetorisch mit großer Pose und Polemik seine Kritik der U-Musik vor, die er aufgrund ihrer affirmativen Wirkung ablehnt; mit unscheinbaren Elementen des Zweifels an dieser Position, die es dennoch begründen, seine Haltung zur U-Musik als ambivalent zu bezeichnen.

### 3.3.6. Konfrontation III

#### Das Feuilleton der Zeit und Lawrence Grossberg

Der Versuch einer „Anwendung“ von Grossbergs Konzept der Ermächtigung auf den Beitrag von Heinz Josef Herbolt zur Kagelschen Oper verbietet sich, aus der von Grossberg formulierten Bindung an die Fans. So unkonkret er dieses Fantum auch ließ, beschrieb es doch eine Form der Beziehung zur Musik, die der distinguierten, kontemplativen oder analytischen Haltung zur Oper widerspricht.

Thematisch fanden sich sowohl in der Besprechung des Müller-Westernhagen Konzertes als auch in der Würdigung des Auftrittes von Linton Kwesi Johnson Überschneidungen mit Grossbergs Ansatz: Bei Westernhagen war es die enge Beziehung zur Jugend, bei LKJ der politische Impact seiner Musik und seiner Texte, die zumindest auf der begrifflichen und thematischen Ebene Parallelen zwischen Theorie und Feuilleton darstellten.

Vor allem die Betonung des Politischen in der Rezension Heidkamps, deutete auf eine gewisse Nähe hin. Doch ging diese Überschneidung zu letzt nicht weiter, als die oberflächliche Affinität zwischen den Adorno und Grossberg. Zwar zeigte sich auf den ersten Blick eine interessante Kongruenz zwischen beiden. Heidkamp sah den Effekt der Musik von LKJ darin, dass sie es den HörerInnen erlaube Kräfte zu sammeln, wie Grossberg die affektive Ermächtigung vor allem als eine energetische Wirkung beschrieb.

Allerdings ist diese Überschneidung in der Betonung des politischen Impacts ein Vergleich zwischen Äpfeln und Birnen. Denn LKJ war, so wie er von Heidkamp beschrieben wurde, ein explizit politischer Musiker, mit einer deutlichen Aussage. Ihre Wirkung erlangte die Musik aus dem textlichen (wie musikalischen) Material, war fast Agitation. Grossberg hingegen arbeitete ohne den klaren politischen Inhalt, sah Rock'n'Roll vor allem durch die Dynamik der *Übertragung* als Energieversorgungsunternehmen für seine Fans. Der politische Charakter des Rock'n'Roll lag für Grossberg jenseits einer expliziten politischen Aussage.

Im Rahmen der Grenzbestimmung des Rock'n'Roll entwickelte Grossberg zunächst den Begriff *Einkapselung*, verstanden als Unterscheidung von anderen musikalischen Idiomen. In diesem Zusammenhang stellt die Heidkampsche Unterscheidung in Mainstream und nicht-Mainstream einen Bezug auf Grossberg dar. Die *Einkapselung* funktionierte bei Grossberg wie bei Heidkamp als einfache Zurechnung „gehört dazu/gehört nicht dazu“, ohne weitere Angabe von Gründen. Diese Zurechnung trennt einen Bedeutungsraum „Mainstream“ von einem Außen – „nicht-Mainstream“ – ab.

Eine echte Übereinstimmung zwischen Grossberg und Heidkamp war in der kritischen Haltung gegenüber dem Mainstream zu sehen, die jedoch von keinem der beiden schlüssig begründet wurde.

Grossbergs Konzept der *Umkehrung*, *Übertragung* und *Transformation* fand in den Beiträgen des Zeit-Feuilletons keinen Anschluss. Dafür hätten die Strukturen der Musik auf gesellschaftliche Verhältnisse bezogen werden müssen. Heidkamps Einlassungen zum Verhältnis von „Rhythmus“ und „Herz“ gingen zwar tief und verwie-

sen auf archetypische Strukturen. Heidkamp stellte hier eine Homologie her, die sich von einer *Umkehrung* der Strukturen im Sinne Grossbergs deutlich unterschied. Auf *Stil*, als Haltung zur Welt, in der Musik nur ein Aspekt dieser Haltung ist, wurde in den zwei besprochenen Beiträgen des Feuilletons der *Zeit* nicht eingegangen. Auch die zeitgeschichtliche Diagnose Grossbergs einer *Hegemonie des Pessimismus* fand keinen Widerhall in den Artikeln von Heidkamp und Schulz.

*Jugend* als Kategorie war immerhin in der Besprechung des Konzertes von Marius Müller-Westernhagen ein Thema. Auch Schulz sprach das Transitorische dieses Lebensabschnittes an, ohne jedoch daraus, wie Grossberg, auf flexible Identitätsmuster und ihre ermächtigende Wirkung zu schließen.

Der *Körper* war für Grossberg an Bewegung, an das Tanzen und die Konstruktion des Raumes durch das Tanzen geknüpft. Dieser Bezug auf Musik fehlte in beiden Beiträgen zur U-Musik des Feuilletons im dritten Materialblock. Allerdings sind Konzerte, vielleicht mit Ausnahme von Punkkonzerten, keine expliziten Tanzveranstaltungen, weshalb sie für diesen Zusammenhang auch kaum Material bieten konnten. Entsprechend fehlte auch auf dieser Achse „Identität“ als ermächtigendes Moment. Schulz' Bild des eklektischen Umgangs mit Identifikationsangeboten des jugendlichen Publikums waren gerade nicht im Sinne der flexiblen Identitätsmuster zu interpretieren, die Grossberg als ermächtigend beschrieb.

Für die beiden überragenden Begrifflichkeiten Grossbergs, Rock'n'Roll-Apparat und Ermächtigung, ließen sich auf einer oberflächlichen Ebene Überschneidungen in der Besprechung des LKJ-Konzertes feststellen. Die Kritik der Musikindustrie brachte eine Ebene ins Spiel, die bislang fehlte und ebenfalls jenseits von Material und RezipientInnen angesiedelt war; mit dem Apparat im Grossbergschen Sinne hatte dies jedoch nichts zu tun. Im Gegenteil: Die Ermächtigung, als Leistung des Apparates, funktioniert idealtypisch gerade im musikindustriell verfassten Mainstream.

Haltbare Kongruenzen zwischen dem Ansatz Grossbergs und den Konzertbesprechungen im Feuilleton der *Zeit* haben sich nicht ergeben. Über das Stadium eines Anfangsverdachts ist keiner der zwei Aspekte *Einkapselung* und *Jugend* hinausgekommen. Die Operationalisierung so komplexer und an Vorverständnisse gebundener Konzepte wie das der Ermächtigung wäre auch für das Feuilleton schwer umzusetzen gewesen. Den Rock'n'Roll-Apparat als Agens in einer Konzertbesprechung einzuführen würde am eigentlichen Thema vorbeigehen: Das Feuilleton ist kein wissenschaftlicher Kontext. Allerdings wären z.B. über die Frage, welche Rolle diese Musik für ihre HörerInnen spielt, Einzelaspekte aufgreifbar gewesen, die zumindest thematisch in die Richtung Ermächtigung gegangen wären. Die Besprechung des Konzertes von LKJ muss dabei nochmals als wegweisend bezeichnet werden, weil in ihr die Musik eindeutig in einen gesellschaftlichen und politischen Kontext gestellt wurde; insofern ist der Beitrag von Konrad Heidkamp immerhin im Kontext der *Cultural Studies* einzuordnen.

### **3.4. Material IV – Break on through ...**

#### **Das Zeit-Feuilleton der Jahrgänge 1995, 2000 und 2005 mit Carl Dahlhaus**

#### **3.4.1. Der Jahrgang 1995**

Nach der stetigen Steigerung des Umfangs der *Zeit* in den Jahrgängen 1980, 1985 und 1990, fiel eine Ausgabe 1995 durchschnittlich sechs Seiten dünner aus als 1990. Das Feuilleton steuerte zu dieser Verschlankung zwei Seiten bei und umfasste wöchentlich noch sechs Seiten. Hinzu kam weiterhin eine Seite der Rubrik *Kritik und Information*, auf der die Artikelfolge *Zeit zum Hören* dauerhaft untergebracht war, wie diese Rubrik auch weiterhin als Ausweichfläche für Konzertbesprechungen diente. Das Feuilleton war in der zweiten Hälfte jeder Ausgabe positioniert, hinter dem Politik- und Wirtschaftsteil, vor *Literatur*, *Reise* und *Modernes Leben*.

Von der Einschränkung der Seitenzahl war die Musikberichterstattung in Bezug auf die Anzahl der Beiträge nicht betroffen. Nach 68 im Jahrgang 1990 ist hier sogar eine deutliche Steigerung auf 106 festzustellen. Dies ist jedoch auf eine Veränderung in der Veröffentlichungspraxis der Schallplattenkritiken zurückzuführen. Die Artikelfolge *Zeit zum Hören* ersetzte wieder das Format *Die neue Schallplatte*. Damit wurden jetzt wieder in jeder Ausgabe meistens zwei, in wenigen Fällen nur ein neu-veröffentlichter Tonträger vorgestellt. Die Kritiken fielen entsprechend wieder kürzer aus, dafür erfolgten sie jedoch verlässlicher und regelmäßiger. Durch diese Veränderung in der Anzahl der Kurzformate stieg die Summe der Beiträge insgesamt auf 106.

Die Plattenkritiken waren ausgeglichen auf die beiden Sphären E- und U-Musik verteilt. Vorgestellt wurde Musik, die in jeder der beiden Sphären zum Teil sehr spezielle Idiome darstellte, apokryphe Musik sozusagen, die auf ausgesprochenes Insiderwissen verwies, z.B. Heinz Josef Herborts Rezension einer Aufnahme mit dem Titel *Musik am Hofe König Janus*.

## Artikelsparten im Jahrgang 1995

Mosaik	0
Plattenkritiken	50
Aufführungskritiken	28
Oper/Operette	19
Festspiele/Musiktage	2
Musical	1
Konzert	3
U-Musik	2
Jazz	1
Musikgeschehen	14
Allgemein	3
E-Musik	9
U-Musik	2
Anlässe	6
E-Musik	5
U-Musik	1
Jazz	
Portraits	8
E-Musik	2
U-Musik	4
Jazz	2
Insgesamt	106

Die Anzahl langformatiger Artikel stieg um zwei auf 54 und blieb damit im Vergleich zu 1990 annähernd gleich. Die Verteilung der langformatigen Beiträge auf die vier Sparten blieb im Vergleich zu 1990 ebenso konstant wie ihre Anzahl insgesamt. Aufführungskritiken waren in identischer Anzahl vertreten und während die Beiträge zum Musikgeschehen um zwei zurückgingen war in den Sparten *Anlässe* und *Portraits* eine Steigerung um einen bzw. drei Beiträge zu verzeichnen.

Innerhalb der Aufführungskritiken blieb es dabei, dass die Opernkritiken dominierten. Im Jahrgang 1995 waren es sogar nochmals vier mehr als im letzten Jahrgang des Materialblocks III, 1990. Sie hatten damit einen Anteil von 53 % an den Aufführungskritiken und 28 % an allen langformatigen Beiträgen. Die Opernbesprechungen waren in Bezug auf die Anzahl konkurrenzlos dominant im Feuilleton der *Zeit* des Jahrgangs 1995. Gestiegen war auch die Anzahl der besprochenen Konzertveranstaltungen, während Festspielen und Festivals weniger Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Nach dem konjunkturellen Dämpfer, den die *Neue Musik* im Jahrgang 1990 erfuhr, war sie 1995 wieder ein wichtiger Bestandteil in den Sparten *Aufführungskritiken* und *Musikgeschehen*. Alle drei besprochenen Konzerte, von Goebbels über Stock-

hausen bis zum *Requiem der Versöhnung* waren Werke der neuen Musik und bei den Opern waren es zehn Aufführungen, die nicht dem Repertoire der Klassik zuzurechnen sind. Von den neun Beiträgen zum Musikgeschehen aus der Sphäre der E-Musik richteten fünf ihre Aufmerksamkeit auf den Bereich der neuen Musik. Angesprochen wurden u.a. die unterschiedlichen Entwicklungswege der neuen Musik in Ost- und Westdeutschland sowie eine Reihe des WDR mit dem Titel *Musik der Zeit*. E-Musik war somit in einem breiten Rahmen im Feuilleton präsent, die Engführung und Beschränkung auf die Klassik war wieder überwunden.

Die insgesamt neun langformatigen Beiträge des Feuilletons, die sich mit U-Musik befassten, machten im Jahrgang 1995 einen Anteil von 16 % aus und erreichten damit wieder einen Wert, der annähernd so hoch war wie im Jahrgang 1985. In der Sparte *Aufführungskritiken* machten die zwei Artikel zur Sphäre der U-Musik nur 7 % aus. Die geringe Anzahl von Konzertbesprechungen ergab sich aus einer Verschiebung in der Beschäftigung mit U-Musik, denn die Sparte *Portraits* wurde im Jahrgang 1995 zur bestimmenden Form der Auseinandersetzung mit U-Musik. Mit sechs der insgesamt acht Portraits war die U-Musik inkl. Jazz in dieser Sparte bestimmend. In den Portraits wurden, unabhängig von Konzerten oder aktuellen Platten, die Musik und ihre KünstlerInnen in den Mittelpunkt gestellt. Ohne einen konkreten Aufhänger war der Blick weniger fokussiert, boten sich den Schreibenden mehr Möglichkeiten, einen Zugang zu finden.

Die Entwicklung, Pop als hauptsächlichen Vertreter von U-Musik zu featuren, setzte sich mit dem Jahrgang 1995 fort. Schlager und Chanson waren nicht mehr vertreten, hingegen wurde ein breites Feld des Popsegments vorgestellt, das, wie schon 1990, über den Mainstream-Tellerrand hinauswies. Nur die Beiträge zu den *Rolling Stones* (Musikgeschehen) und *Billy Joel* (Portrait) richteten sich auf ausgesprochen bekannte Künstler. Alle übrigen Beiträge, zu Courtney Love und den *Tindersticks* bei den Konzertbesprechungen, Funny von Dannen, June Tabor und Michael Riessler in der Sparte *Portraits*, das Feature zu Rai-Musik im *Musikgeschehen* und der Nachruf auf Jerry Garcia bezogen sich auf Musik, die weniger populär war. Festzuhalten ist, dass mit den wenigen Beiträgen zur U-Musik ein weiter Bogen von Pop, Rock, Singer-Songwriter bis zu Weltmusik geschlagen wurde.

## **Musik aus anderen Räumen**

In Ausgabe 28 des Jahrgangs 1995 besprach Heinz Josef Herbort die Uraufführung des *Helikopter Streichquartetts* von Karlheinz Stockhausen in Amsterdam. Das Quartett erhielt seinen Namen durch den Aufenthaltsort der vier Musiker, die die Partitur, jeweils in einem Helikopter fliegend, aufführten. Das Spiel wurde für das Publikum audio-visuell übertragen. 183 Zeilen widmete Heinz Josef Herbort diesem ungewöhnlichen Konzertstück neuer Musik. An den Anfang stellte er eine kurze Darstellung der Vorgeschichte und des Zustandekommens dieses Stückes, der er eine Schilderung des Settings und der konkreten Durchführung folgen ließ. Die Partitur



und das Spiel selbst wurden von der 73. bis zur 130. Zeile beschrieben, und Herbort ging darauf hin auf die Dynamik zwischen Musikern und Piloten sowie die Videoübertragung aus der Kanzel ein. Abschließend schilderte er die Rolle des *Helikopter-Quartetts* als Teil der Oper *Mittwoch aus Licht*.

Herbort ging in seiner Besprechung auf zahlreiche Aspekte der Aufführung ein und zeichnete ein sehr plastisches Bild. Im Zentrum standen die Musik und die Organisation ihrer Aufführung. Dieser Themenkomplex umfasste, eingerechnet die Ausführungen zur Dynamik zwischen Musikern und Piloten, 75 Zeilen und stellte damit den größten inhaltlichen Block dar.

Die Musik wurde in einem musikwissenschaftlich geprägten Duktus beschrieben. Begriffe auf die Herbort zurückgriff, waren: Tremolo, Glissando, systematisches Stimmkreuzen, Hoquetus, Taktschlagzahl. Die Musik wurde fast ausschließlich in ihrer Struktur und Dynamik beschrieben. Aussagen zum Klang fanden sich kaum. Nur in der Parallelisierung von Musik und Rotoreinsatz fanden sich solche Beschreibungen:

„Daß also etwa der Pilot einer musikalischen Beschleunigung des Tremolos flugtechnisch antwortet durch eine Erhöhung der Drehzahl, dem musikalischen Wechsel vom weich in der Nähe zum Griffbrett erzeugten Ton zum scharfen und obertonreichen in der Nähe des Steges durch eine horizontale oder vertikale Beschleunigung, die eine andere ‚Klangfarbe‘ des Rotors erzeugt.“<sup>365</sup>

„Weich“ und „scharf“ waren die einzigen Adjektive, mit denen der Klang, wie auch die Musik überhaupt, beschrieben wurden. Die Sprache war weder bildreich, noch assoziativ, sondern stark an Strukturen orientiert. Die Musik „wirkte“ nicht, was auf ein Außen, die RezipientInnen verwiesen hätte. Vielmehr ließ Herbort die Musik wieder ganz bei sich, bezog sie auf kein neben oder außer ihr stehendes Element. Punkte zu denen sie in Beziehung gesetzt wurde, wie der Klang der Rotorblätter, waren selbst Teile der Inszenierung und stellten kein Außen dar. Gleiches galt für Herborts Ausführungen zum Gesamtkunstwerk aus Musik- und Bildübertragung.

„Da die Musiker in einem total verglasten Cockpit sitzen, zeigt die Kamera auch das Ambiente, schaut hinunter auf die Hafenbecken, die Grachten – die Welt aus der Vogelperspektive; blickt aber auch nach nebenan, erfasst gelegentlich einen anderen Helikopter, stellt so den Kontakt zu den anderen Musikern her.“<sup>366</sup>

Auch hier wurde das „Außen“ auf das eingegangen wurde, zum „Innen“ des Gesamtkunstwerkes.

Das Quartett wurde zwar, wie erwähnt, in den Kontext von Stockhausens Oper *Mittwoch aus Licht* gestellt; ein Verbindung zu den Entwicklungen der neuen Musik oder Stockhausens gesamten Œvres wurde jedoch nicht hergestellt kontextualisiert. So blieb die Darstellung der Aufführung auf sich allein bezogen, ohne Bezug zu ihrem Kontext.

---

<sup>365</sup> Herbort, H. J.: Musik aus anderen Räumen. In: *Die Zeit*, Nr. 28. Hamburg 1995, Seite 62, Zeilen 136-146.

<sup>366</sup> Herbort, H. J.: Musik ..., Zeilen 147-154.

Die Leistungen der Musiker wurden von Herbort nicht gewürdigt, wie er auch die Komposition selbst nicht bewertete. Insbesondere das Auslassen einer Würdigung der Darbietung durch die Musiker überrascht hier abermals.

Musik wurde nicht als sprachverwandtes Kommunikationsmedium gesehen, durch das Informationen übermittelt, Erkenntnisse evoziert werden können. Entsprechend suchte Herbort nicht nach einem Sinn oder einer Aussage der Musik. Die Musik wies für Herbort nicht über sich hinaus, er suchte keinen interpretativen Zugang zu ihr, der die Musik mit Bedeutung aufgeladen hätte. Herbort blieb auf der Ebene der Beschreibung von Musik stehen.

Entsprechend kam die Intention des Komponisten Karlheinz Stockhausen nicht zur Sprache, die Frage nach einem Sinn des Quartetts wurde nicht gestellt.

So wie der Komponist und seine Intentionen in dieser Besprechung keine Rolle spielten, so war auch das Publikum kein Thema der Besprechung. Dem Blick auf die Musik als sich selbst genügend folgend, einem Blick, in dem Musik weder „wirkt“, im Sinne von „Eindrücke schaffen“, noch Erkenntnis evoziert, diesem Blick fehlte auch eine Perspektive auf die Aufführung, die das Publikum als Instanz solcher Blickwinkel in das Spiel gebracht hätte.

Der Inszenierung begegnete Herbort mit Skepsis und referierte Vorwürfe gegen Stockhausen, die sich mit den Begriffen „Megalomanie“ und „Showhaftigkeit“ verbanden. Die Bedenken formulierte er nicht en bloc, sondern verteilte sie in seiner Darstellung des Geschehens. Und in beiden Fällen verfielen die Zweifel wieder. Die Bedenken zum Projekt insgesamt, die er mit dem Begriff „Megalomanie“ zusammenfasste, wurden seiner Meinung nach zerstreut, da sich die Kritik „einfangen lässt von einer überwältigenden künstlerischen Kraft“<sup>367</sup>.

Und die an anderer Stelle geäußerte Kritik an der Tendenz zum „Spektakulären, Showhaften, dessen Aufdringlichkeit einen eher ‚zugemacht‘ hat“<sup>368</sup> wird durch die Aufführung wieder überwunden.

Herborts Irritationen an Stockhausens Inszenierung machten deutlich, dass für ihn Kunst und Show nicht zusammen gehörten. Möglicherweise stand für Herbort durch den auf Effekt angelegten Showcharakter die Musik zu wenig im Mittelpunkt, lenkte von einer ernsthaften Hinwendung zu ihr ab. Möglicherweise verwies Herbort das Showhafte auf zu viel „Weltlichkeit“ für eine Musik, die er an Autonomie und dem *l'art pour l'art* ausgerichtet sehen wollte.

### 3.4.2. Der Jahrgang 2000

Die durchschnittliche Seitenzahl der Zeit stieg im Jahrgang 2000 auf 86, womit eine Ausgabe neun Seiten dicker war als im letzten Vergleichsjahrgang 1995. Das Feuilleton profitierte von dieser Entwicklung und war durchschnittlich zwei Seiten umfangreicher als 1995. Allerdings wurde die Rubrik *Kritik und Information* ab Ausgabe elf eingestellt. Die Beiträge dieser Rubrik, u.a. zu Fernsehfilmen und die Plattenkri-

---

<sup>367</sup> Herbort, H. J.: Musik ..., Zeilen 71-72.

<sup>368</sup> Herbort, H. J.: Musik ..., Zeilen 132-133.

tiken, rückten damit in das Feuilleton. Ein Teil der seitenzahlbezogenen Zunahme war also allein auf diese Umgruppierung zurückzuführen.

Die Berichterstattung über Musik nahm im Jahrgang 2000 deutlich zu. Nach 106 Beiträgen im Jahr 1995, waren es nun 131. Diese Zunahme ging ausschließlich auf ein Plus der langformatigen Artikel zurück, deren Anzahl von 54 auf 80 stieg. Musik wurde damit sehr viel mehr Bedeutung beigemessen als im Jahrgang 1995. Neu waren im Jahrgang 2000 Kurzbesprechungen von Konzerten. In fünf solcher Kurzkritiken wurden sowohl Konzerte der E- als auch der U-Musik besprochen. Die Tonträgerkritiken wurden in 2000 jeweils wieder von einem Redakteur alleine verfasst, das System der Doppelbesprechungen wurde aufgegeben. Das Verhältnis zwischen E- und U-Musik blieb auch ohne Doppelbesprechungen ausgewogen.

### Artikelsparten im Jahrgang 2000

Mosaik	0
Plattenkritiken	64
Aufführungskritiken	32
Oper/Operette	15
Festspiele/Musiktage	5
Musical	1
Konzert	4
U-Musik	7
Jazz	
Musikgeschehen	20
Allgemein	3
E-Musik	11
U-Musik	6
Anlässe	3
E-Musik	1
U-Musik	2
Jazz	
Portraits	12
E-Musik	3
U-Musik	9
Jazz	
Insgesamt	131

Opernbesprechungen und Beiträge in der Sparte *Musikgeschehen* waren die dominierenden Formate in der Berichterstattung über E-Musik. Die Opern behielten trotz sinkender Tendenz ihre überragende Stellung bei den Aufführungskritiken, von denen sie weiterhin annähernd 50 % ausmachten. Die Beiträge zum Musikgeschehen waren eine sehr heterogene Sammlung mit Artikeln zu so unterschiedlichen Themen, wie einer Zeitreise zu den Arbeitsbedingungen von Johann Sebastian Bach,

mehreren Beiträgen zur Opernfusion in Berlin und zur Lage der neuen Musik. Mit dem dargelegten Spektrum richteten sich die Artikel sowohl an musikwissenschaftlich Interessierte, als auch an MusikliebhaberInnen.

Die *Neue Musik* war in diesem Jahrgang wieder nur wenig vertreten. Von den 15 besprochenen Opern gehörten nur fünf nicht zum klassischen Repertoire und auch in den anderen Sparten wurde *Neue Musik* kaum thematisiert. Es ist festzustellen, dass die Berichterstattung in diesem Feld der E-Musik sehr starken Schwankungen unterworfen war und scheinbar keiner expliziten Entwicklungslinie folgte.

Während die E-Musik von der Ausweitung der Musikberichterstattung nicht profitieren konnte, wurde im Jahrgang 2000 abermals ein Bruch in der Beschäftigung mit U-Musik deutlich. Die Zunahme von langformatigen Beiträgen ging fast ausschließlich auf das Konto der U-Musik, der, nach neun Beiträgen im Jahrgang 1995, nun 39 Artikel gewidmet wurden. U-Musik hatte damit einen Anteil von 48 % an den langformatigen Texten. Diese Zunahme basierte nur zu einem geringen Teil auf einer Steigerung in der Sparte *Aufführungskritiken*. Mit sieben besprochenen Konzerten machte U-Musik zwar einen Anteil von 22 % aus. Hervorstechend waren jedoch Tonträgerbesprechungen, die jenseits der angestammten „Heimat“, der Serie *Zeit zum Hören* positioniert waren. Besprechungen jenseits dieser Kolumne waren länger und ausführlicher. Bemerkenswert ist, dass alle 15 CD-Besprechungen jenseits der Kolumne Aufnahmen aus der Sphäre der U-Musik galten. Ebenfalls hervorstechend waren die Beiträge zur U-Musik im Format der *Portraits*. Von den zwölf Portraits widmeten sich neun der Sphäre der U-Musik. Die „Entdeckung“ des Portraits als Format der Pop-Berichterstattung aus dem Jahrgang 1995 setzte sich damit endgültig durch. In zwei Fällen wurde das Portrait um eine Besprechung der jeweils aktuellen Veröffentlichung ergänzt, womit die Abgrenzung zum Format der Plattenbesprechung kritisch wurde. Da jedoch die CD selbst jeweils kaum thematisiert wurde, ist die Zuordnung zur Sparte *Portrait* gerechtfertigt.

Die Anzahl der Beiträge zum Musikgeschehen nahm ebenfalls zu, jedoch verhielt es sich hier, wie bei den Konzertbesprechungen, so, dass E-Musik in diesem Segment in quantitativer Hinsicht klar bestimmend blieb. Beiträge der Sparte *Anlässe* hatten keine besondere Konjunktur und der Umstand, dass sich hier mehr Beiträge zur U- als zur E-Musik fanden, ist in Anbetracht der geringen Anzahl von insgesamt drei Beiträgen kaum erwähnenswert.

Der Umschlag in der Berichterstattung lässt sich an der Aufnahme neuer Redakteure festmachen. Ab Ausgabe 13 war es Thomas Gross, der begann über U-Musik zu berichten und mit einer Besprechung der neuen CD von Patti Smith jenseits der Rubrik *Zeit zum Hören* auch gleich einen Wandel in der Beschäftigung mit Tonträgerbesprechungen vollziehen durfte. Diese CD-Vorstellung war die erste jenseits der Kolumne *Zeit zum Hören* und markierte den Beginn einer neuen Rolle der Plattenkritiken. Diese langformatigen CD-Besprechungen waren im Jahrgang 2000 allein der U-Musik vorbehalten.

Neben den neuen Autoren schrieben auch weiterhin Konrad Heidkamp und Christoph Dieckmann regelmäßig über U-Musik. Hervorzuheben ist zudem ein Gastbei-

trag von Greil Marcus, der in Ausgabe 29 ein Portrait der Band *Sleater Kinney* publizierte. Marcus gilt als einer der angesehensten Pop-Journalisten der USA, der mit seinen Buchpublikationen, insbesondere *Lipstick Traces. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, auch im Deutschland des Jahres 2000 sehr bekannt wurde. Auch dieser Gastbeitrag dokumentiert die neue Qualität in der Berichterstattung über U-Musik. Zwei weitere Punkte fanden sich, die jenseits des quantitativen Wandels, auf einer eher symbolischen Ebene, die Pop-Renaissance im Zeit-Feuilleton unterstrichen. Thomas Gross' Beitrag *Berühmtheit als Kunstform*, in dem er auf einer ganzen Seite *Madonna* als Pop-Phänomen untersuchte, eröffnete in der Ausgabe 39 das Feuilleton. Ein U-Musik-Thema als Rubrik-Opener stellte eine neue Qualität dar. Zwei Ausgaben später durfte Thomas Gross sich sogar in der Kommentar-Spalte der ersten Seite des Feuilletons über die alljährlichen Huldigungen an die *Beatles* auslassen. Beides zusammen unterstrich den veränderten Stellenwert den Pop im Feuilleton der *Zeit* einnahm.

U-Musik war im Jahrgang 2000 Pop. Schlager und Chanson waren nicht vertreten, hingegen konnte das Popfeld mit den 37 Beiträgen weitreichend und ausführlich ausgeleuchtet werden. Stilistisch waren Rock, Blues, HipHop, Elektro, Singer-Songwriter vertreten.

Zum Thema wurden Urgesteine des Rock'n'Roll wie Lou Reed und Bob Dylan, neuere Popgrößen wie Madonna, Robbie Williams und *Oasis* aber auch unbekanntere, materialästhetisch innovative Bands wie *Sleater Kinney*, *Surrogat*, *Radiohead* und *Roni Size*.

Die *Zeit* wurde mit der Ausweitung der Berichterstattung über U-Musik zwar kein Insider-Pop-Magazin. Die Auswahl an Themen kann als Versuch interpretiert werden, zwei unterschiedliche Zielgruppen anzusprechen: Einerseits LeserInnen, die zwar mit Pop sozialisiert wurden, aber kein besonderes Interesse an Musik entwickelt hatten und die Ausdifferenzierung des Pop nicht weiter verfolgten, die HörerInnen des so genannten *adult oriented rock*. Auf der anderen Seite versuchte das Feuilleton explizit Pop-Interessierte an das Blatt zu binden, LeserInnen die in der Popwelt zuhause waren, und zumindest von der Existenz der Popmagazine *Spex* und *Intro* wussten.

### **Bis zum Atemstillstand<sup>369</sup>**

In Ausgabe 14 des Jahrgangs 2000 kündigte Ulrich Stock eine kommende Tournee des US-amerikanischen Musikers Vic Chesnutt an. Es handelte sich nicht um eine nachträgliche Konzertbesprechung, sondern um den Hinweis auf Konzerte, von denen der Autor bislang keines gehört hatte. Diese Besprechung erhielt dadurch den Charakter einer „Kaufberatung“. Schon bei den Konzertbesprechungen zu Marius Müller-Westernhagen 1990 als auch zu Linton Kwesi Johnson im Jahrgang 1995 fiel auf, dass die weiteren Tourtermine angegeben wurden – allerdings im Anschluss an die Würdigung eines aktuellen Auftritts. Jetzt trat der werbende Charakter durch die

---

<sup>369</sup> Stock, U.: Bis zum Atemstillstand. In: *Die Zeit*, Nr. 14. Hamburg 2005, Seite 58.

Vorabbesprechung noch deutlicher in den Vordergrund. In dieser Art der Produktwerbung ist ein Unterschied zu den Kritiken der Aufführungen aus der Sphäre der E-Musik zu sehen: Der Besprechung folgende Spieltermine wurden dort nicht angegeben, auch wenn davon auszugehen ist, dass weitere Aufführungen folgten.

In seiner Ankündigung ging Stock auf die Bio- und Diskografie des Musikers, seine Musik, ihren popmusikalischen Kontext, seine Songtexte sowie seine Live-Auftritte ein. Die verschiedenen Aspekte verwob er zu einem 138-zeiligen Beitrag, in dem er immer wieder Textpassagen aus den Songs von Vic Chesnutt zitierte. Das Textmaterial wurde durch diese stete Rückkehr zu einem roten Faden, der durch den Artikel führte und alle Aspekte immer wieder an dieses Element anband. Die einzelnen Absätze stellten dabei abgeschlossene Einheiten dar; gleitende Übergänge, vergleichbar zur Besprechung des LKJ-Konzertes, fanden sich nicht.

Die Beschreibung des Konzertes selbst, die in einer Vorankündigung nicht möglich ist, versuchte Stock durch Bezüge zu vergangenen Konzerten sowie durch die Darstellung des vorab bekannten Rahmens der aktuellen Tour herzustellen. Letzteres bezog sich auf die Besetzung seiner Begleitband, die in diesem Fall nur aus einer Bassistin bestehen sollte, im Gegensatz zu einer Tour zusammen mit der 13-köpfigen Band *Lambchop*. Stock zeichnete ein familiäres Bild der Konzerte von Vic Chesnutt, indem er ausführlicher darauf einging, wie der Musiker Hörerwünsche integrierte.

Die Beschreibung der Musik nahm hingegen kaum Raum ein. Sie wurde kurz, als zwischen den Idiomen Country und Folk liegend, beschrieben. Zuvor hatte Stock eine Reihe von Musikern aufgezählt, mit denen Vic Chesnutt bereits verglichen wurde. Aus der durchaus illustren Liste von Bezügen – von Leonard Cohen über Tom Waits bis Kurt Cobain – zog Stock den Schluss einer ausgesprochenen Selbstständigkeit der Musik Vic Chesnutts.

Die Melodien seiner Songs wurden als „betörend“<sup>370</sup> bezeichnet und in Bezug auf die erste CD von Chesnutt fand Stock die Bezeichnung „Schrammelalbum“ passend. Darüber hinaus war die Materialästhetik in Stocks Beitrag nicht präsent; weder Struktur noch Sound der Musik wurden von ihm zum Thema gemacht. Auch eine Wirkung der Musik auf die RezipientInnen wurde nicht beschrieben. Insgesamt war kein interpretativer Zugang zur Musik erkennbar, eine Bindung an ein Außen der Musik, eine Bedeutungszuweisung, die Beschreibung und Herleitung eines über sich Hinausweisens des Materials unterblieb weitestgehend.

Nur in der Beschreibung des Stückes *Bug* sah Stock die Welt des Vic Chesnutt durchscheinen:

„*Bug*, inspiriert von stundenlangen Autofahrten durch Pfirsichhaine, vorbei an diesen Veranden mit den zu warm angezogenen Großmüttern. Wie sie da in der Sonne sitzen und schwitzen und das Leben auf der Straße entlangziehen sehen.“<sup>371</sup>

Die Welt des Vic Chesnutt offenbarte sich für Stock in diesem Stück, ohne dass er angab, wie sich die von ihm entdeckte Inspiration in der Musik, ihrem Sound oder

---

<sup>370</sup> Vgl. Stock, U.: Atemstillstand ..., Zeile 103.

<sup>371</sup> Stock, U.: Atemstillstand ..., Zeilen 73-79.

Text darstellte. Die Verbindung zwischen Welt und Musik wurde hergestellt, blieb aber diffus und wurde nicht hergeleitet.

Weitere Aspekte der Musik waren die handwerklichen Qualitäten des Künstlers als Gitarrist und Sänger. Beide Aspekte wurden am Rande mit kurzen und assoziativen Bildern erwähnt. Stock sprach von der „sanftblassen Stimme“<sup>372</sup> Chesnutts wie von seiner Fähigkeit, das Tempo seiner Songs zu „drosseln bis zum Atemstillstand“<sup>373</sup>. Eine explizit wertende Würdigung der Musik unterließ Stock.

Chesnutts Musik wurde von Stock in den Kontext einer größeren Entwicklung im Bereich der Rockmusik gestellt:

„Country wie Folk geraten in den Sog jener Entwicklung, die Rock nicht mehr als Lebensweise versteht, sondern als Rohstoffvorkommen, das es mit neuen Mitteln und Perspektiven zu erschließen gilt.“<sup>374</sup>

Chesnutt wurde von Stock ohne Begründung als Profiteur dieser Entwicklung gesehen, womit er als Teil der dynamischen Popwelt erkennbar wurde, auch wenn diese Dynamik diffus blieb.

Die Musik wurde auch durch die Darstellung der Diskografie Chesnutts zu einem Thema. Jede seiner, bis zur Veröffentlichung der Artikels sieben, publizierten CDs wurde zumindest erwähnt, meist mit einer kurzen charakterisierenden Erläuterung („bestverkauftes Album“, „Samples“). Auf diese Weise vermittelte Stock einen Eindruck vom musikalischen Œuvre Chesnutts.

Stock ging nicht nur auf die in Tonträgern gefasste Geschichte Vic Chesnutts ein. Er präsentierte ebenso diejenigen Teile seiner Biografie, die sich auf sein Leben als Musiker bezogen:

Der Großvater, der ihm seine erste Gitarre schenkte; seine Querschnittlähmung, die ihm wahlweise zum Erfolg verhalf, weil er sich auf die Musik konzentrieren konnte oder ihn behinderte, weil er als Rollstuhlfahrer nicht den Mustern von Stars entsprach; seine Auftritte im 40 Watt Club in Athens/Georgia; die Entdeckung durch den Sänger der Band *R.E.M.* und die Produktion der ersten CD.

Den Texten der Songs von Vic Chesnutt widmete sich Stock mit größerer Aufmerksamkeit als der Musik. Er ließ sie jedoch meist für sich selbst sprechen, zitierte Passagen aus Chesnutts Texten, ohne weiter auf sie einzugehen:

„Die Ballade ‚Doubting Woman‘, deren Zeile ‚even her freakish nipples are akimbo‘ jedem, der sie (und sei es unter Zuhilfenahme eines Wörterbuches) versteht, im Gedächtnis bleibt. Oder das Lied über die Frau, die behauptet, ihr Vater sehe aus wie ein amerikanischer Präsident“.

Es folgte ein unkommentiertes Textzitat. Stock ließ die Lyrik Chesnutts für sich selbst sprechen, näherte sich ihr nicht interpretierend, fand jedoch eine deutlichere, stärker auf assoziative Begriffe zurückgreifende Beschreibung für das Libretto als für die Musik:

---

<sup>372</sup> Stock, U.: Atemstillstand ..., Zeile 112.

<sup>373</sup> Stock, U.: Atemstillstand ..., Zeile 120.

<sup>374</sup> Stock, U.: Atemstillstand ..., Zeilen 42-46.

„Diese eindrucksreiche, humorvoll garstige, streckenweise undurchdringliche Lyrik, surreal und subreal zugleich.“

Stock zeichnete mehrere Bilder zur Beschreibung der Musik Chesnutts. Schon erwähnt wurde die Charakterisierung als „unverwechselbar“<sup>375</sup>, hergeleitet aus den Vergleichen mit anderen Musikern, die er mit den Worten kommentierte: „Wer so vielen ähneln soll, kann keinem gleichen“<sup>376</sup>. Die Diskografie verwies in Stocks Augen auf eine musikalische Entwicklung Vic Chesnutts, eine Veränderung, die sich mit jedem veröffentlichten Tonträger zeigte. Und trotz dieser Veränderungen sei sich der Musiker treu geblieben. Dieses Bild stand nicht nur für Kontinuität, sondern auch für Konsequenz in der künstlerischen Arbeit und korrespondierte zudem mit der Unverwechselbarkeit, die in dieser Treue zu sich selbst aufgehoben war. Und auch das Ressentiment gegen den Mainstream brachte Stock zugunsten Chesnutts ins Spiel, wenn er formulierte:

„So begann seine Karriere, die ihn bis heute weit gebracht hat, ohne dass er Teil des Mainstreams geworden wäre.“<sup>377</sup>

Die Nichtzugehörigkeit zum Mainstream kann und soll hier als positive Wertung gesehen werden, wie auch die Unverwechselbarkeit und die Konsequenz positive Konnotationen der Musik Vic Chesnutts darstellten.

Und es waren vor allem die beiden Bilder von Konsequenz und Unverwechselbarkeit, die diesem Artikel als neue Elemente in der Beschreibung von U-Musik entnommen werden konnten. Das Verhältnis zum Mainstream war zuvor bereits in der Besprechung des Konzertes von Linton Kwesi Johnson aufgetreten.

### 3.4.3. Der Jahrgang 2005

Eine Ausgabe der *Zeit* umfasste im Jahrgang 2005 mit durchschnittlich 92 Seiten abermals sechs Seiten mehr als im Jahrgang 2000 und war damit so umfangreich wie nie zuvor. Das Feuilleton, dem durchschnittlich anderthalb Seiten mehr zur Berichterstattung zur Verfügung standen, trug zu dieser Ausweitung bei.

Der Musik wurde im Feuilleton dieses Jahrgangs eine herausragende Bedeutung beigemessen. Die Anzahl der Beiträge stieg um 69 % von zuletzt 131 im Jahrgang 2000 auf 222. Ausdruck dieser gestiegenen Relevanz und maßgeblich verantwortlich für diese Steigerung in der Anzahl der Beiträge waren fünf Ausgaben *Musik Extra*. *Musik Extra* war Teil des Feuilletons, das auf diesen Seiten als Rubrikenbezeichnung erhalten blieb. Mit dem Zusatz „Musik“ waren diese Seiten als Sonderseiten erkennbar und wurden auf der ersten Seite des Feuilletons als solche angekündigt. Diese fünf Sonderteile umfassten insgesamt 36 Seiten, wodurch der größte Teil der Steigerung im Artikelaufkommen zur Musik in diesen Sonderteilen zu finden war. Kurzformatige Beiträge zur Musik waren mit der Ausgabe 7/2005 fast vollständig eingestellt worden, wobei die Tonträgerbesprechungen ab der genannten Aus-

---

<sup>375</sup> Stock, U.: Atemstillstand ..., Zeile 12.

<sup>376</sup> Stock, U.: Atemstillstand ..., Zeile 9.

<sup>377</sup> Stock, U.: Atemstillstand ..., Zeilen 70-73.



gabe deutlich länger und unter dem Label *Diskothek* gemeinsam mit Hörbüchern und DVDs positioniert wurden. Es blieb dabei, dass in der Regel je eine CD aus der Sphäre der E-Musik und eine CD aus der Sphäre der U-Musik einschließlich Jazz rezensiert wurden. Die CD-Kritiken der *Diskothek* sind in der Jahrgangsliste als solche durch die Codierung „Disko“ erkennbar.

Die Ausweitung der Berichterstattung über Musik ging mit einer Zunahme an Schreibenden einher. 2005 brachten insgesamt 30 JournalistInnen Beiträge zur U-Musik im Feuilleton der Zeit unter.

Die Ausweitung der Musikberichterstattung zeigt sich in einem deutlichen Anstieg der Anzahl der Tonträgerkritiken, sowohl in der Rubrik *Disko* als auch jenseits dieser Seite. Mit 127 CDs wurden 2005, trotz des Übergangs zum Langformat, doppelt so viele Musikveröffentlichungen besprochen als im Jahrgang 2000. Dieses Format machte damit 57 % aller Beiträge zur Musik aus.

Während die Sparten *Aufführungskritiken* und *Anlässe* kaum Steigerungen in der Anzahl der Beiträge zu verzeichnen hatten (beide plus zwei Beiträge), war es neben den CD-Präsentationen die Sparte *Portraits*, in der eine starke Steigerung des Artikelaufkommen auftrat. Nach zwölf Portraits im Jahrgang 2000 wurden 2005 33 Musikschafter und Bands vorgestellt.

Hinsichtlich dieses Punktes setzte sich eine Entwicklung fort, die, wie beschrieben, bereits 1995 einsetzte. Die Portraits boten die Möglichkeit, eingehender auf Musik und ihre MacherInnen einzugehen, ohne einen konkreten Anlass – wie ein Konzert oder eine CD – in den Mittelpunkt zu stellen. Die Grenze zur Plattenkritik wurde nun jedoch immer schwammiger. Zwar standen die InterpretInnen, Bands, DirigentInnen und ihr Leben mit der Musik im Mittelpunkt, doch wurden auch den Portraits Tonträgerempfehlungen beigelegt und zuweilen hatte das Portrait sogar die Veröffentlichung einer neuen CD zum Anlass. Dennoch stand diese nicht im Mittelpunkt des Interesses, weshalb die Codierung *Portrait* zutreffend bleibt.

Am Fall der Portraits wird der Trend innerhalb des Feuilletons erkennbar, den Beiträgen stärker den Charakter einer Kaufberatung zu geben. Diese Funktion der Konsum-Orientierungshilfe wurde zwar, wie das Format der *Portraits* zeigte, mit inhaltlichem Anspruch unterfüttert. Dennoch war das Bemühen erkennbar, den LeserInnen neben Informationen zu einem Thema, gleich den Service zu bieten, eine Empfehlung darüber abzugeben, wie sich das Surrogat dieser Informationen in den Händen der LeserInnen materialisieren könne.

## Artikelsparten im Jahrgang 2005

Mosaik	3
Plattenkritiken	43
Diskothek	84
Aufführungskritiken	34
Oper/Operette	24
Festspiele/Musiktage	3
Musical	
Konzert	2
U-Musik	4
Jazz	1
Musikgeschehen	19
Allgemein	2
E-Musik	10
U-Musik	7
Anlässe	6
E-Musik	5
U-Musik	1
Jazz	
Portraits	33
E-Musik	12
U-Musik	18
Jazz	3
Insgesamt	222

Die Berichterstattung zu Themen der U-Musik, inklusive Jazz, machte mit 112 Beiträgen einen Anteil von 50,5 % aus, ohne Jazz lag der Anteil noch bei 37 % des gesamten Musikfeuilletons. Der Bruch aus dem Jahrgang 2000 wurde nicht wieder zurückgenommen, vielmehr kam es sogar zu einer weiteren leichten Stärkung dieser Sphäre der Musik. Die Zeit hatte mit der Aufnahme von Pop als zentralem Bestandteil der Musikberichterstattung scheinbar den Nerv ihrer LeserInnenschaft getroffen – zumindest eines ausreichenden Teils.

Ebenso blieb es dabei, dass CD-Besprechungen das dominierende Format in der Beschäftigung mit U-Musik waren. Dieser Trend verstärkte sich sogar noch, da im Jahrgang 2005 weniger Konzerte zum Anlass eines Artikels wurden als 2000; trotz der Ausweitung der Berichterstattung zur U-Musik insgesamt. Nur noch vier Konzerte aus der Sphäre der U-Musik wurden in diesem Jahrgang gewürdigt. Es waren dies die Auftritte von *Crosby and Nash*, *Gov't Mule*, Bruce Springsteen und den *Pet Shop Boys*. Auch der Rückgang bei den Konzertbesprechungen kann als Ausdruck der Orientierung auf Kaufberatung gesehen werden. Konzertbesprechungen wirken aus mehreren Gründen nicht so stark als Kaufempfehlung für eine Konzertticket, wie

eine CD-Kritik für den Kauf eines Tonträgers. Es ist schwieriger einen Konzertbesuch zu arrangieren, da er zeitlich und örtlich festgelegt ist, der Kreis der potenziellen TeilnehmerInnen schränkt sich daher stark ein. Konzertkarten werden, ebenfalls aus dem Gründen der zeitlichen und räumlichen Fixierung, weniger oft verschenkt als CDs und Schallplatten. Zudem ist unklar, wie viele Konzerttermine nach Veröffentlichung des Beitrages überhaupt noch bleiben. Vorabbesprechungen wie im Falle des Konzertes von Vic Chesnutt aus dem Jahr 2000 und dem Konzert der Pet Shop Boys boten diesbezüglich nur eingeschränkt einen Ausweg. Ein Konzertbericht hatte eher den Charakter eines Beitrages zum Musikgeschehen, denn einer Kaufempfehlung.

Neben den Tonträgerbesprechungen waren es die Portraits mit ihren CD-Tipps, die den deutlichen Überhang der E-Musik bei den Aufführungskritiken kompensierten und der U-Musik einen in quantitativer Hinsicht ebenbürtigen Platz neben der E-Musik verschafften.

Es blieb dabei, dass U-Musik fast ausschließlich mit den Idiomen des Pop gleichgesetzt wurde. Es fanden sich nur zwei Beiträge zu Schlager, Chanson und Volksmusik: Ein Portrait anlässlich des 80. Geburtstages von Hildegard Knef sowie eine Reportage zum materialästhetischen und gesellschaftlichen Standing der Militärmusik. Darüber hinaus blieb das Bemühen kennzeichnend, ein weites Feld musikalischer Idiome des Pop zu repräsentieren, das von Weltmusik über Elektro bis Punk reichte, wie auch weiterhin der Spagat zwischen *adult oriented rock* und *Diskurs-Pop* erkennbar blieb. Top-Ten-InterpretInnen blieben mit Ausnahme von Robbie Williams und Madonna unbesprochen. Die CD-Rezensionen galten zuweilen MusikerInnen, die zwar nicht unbekannt waren, jedoch ein gewisses Maß an Insiderwissen, bzw. Interesse am Pop-Musikgeschehen voraussetzten, um sie zu kennen. Beispiele hierfür waren Hawtin, Antony and the Johnsons, Common, Jamie Lidell und *finn*. Allesamt Bands und Interpreten, die innerhalb ihrer Szene ob Elektro (Hawtin) oder HipHop (Common) einen Namen hatten, aber dennoch sehr weit davon entfernt waren, einem breiteren Massenpublikum bekannt zu sein; im Gegensatz zu einer Band wie *Tocotronic*, der ein Portrait anlässlich ihrer neuen CD gewidmet war. Die vorgestellte Musik musste einerseits ausreichend LeserInnen bekannt sein (Bedürfnisdeckung) und musste andererseits ausreichend interessant sein, um bei denjenigen, die sie nicht kannten, Anschluss zu finden. Anschluss im Sinne von Interesse an dem musikalischen Genre und/oder mit der Feststellung, dass die Musik trotz vordergründiger Unbekanntheit einen Bezug zum Bekannten hat (ähnlicher Stil, gleicher Produzent, gleiches Plattenlabel). In diesem Fall sollten die Beiträge für eine Horizonterweiterung der LeserInnen sorgen und sollten in Hinblick auf künftige Kaufwünsche bedürfnisweckend wirken.

Die Beiträge zum Musikgeschehen verdeutlichen den weiten Rahmen, in dem U-Musik gedacht wurde. Es finden sich Reportagen zu populärer Musik in Istanbul, der Ukraine, Kanada, und New Orleans, sowie Beiträge zu den Live8-Konzerten von Bob Geldof, zur Militärmusik und zum Verhältnis von Rap und Gewalt. Die Reportagen dockten zum Teil an aktuellen Ereignissen an. Dies galt für die Reportage über Bob Geldof, die in Zusammenhang mit dem Live8-Konzert vom 6.7.2005 stand, die

Reportage über die Ukraine, die anlässlich der Austragung des *European Song Contest* in Kiew lanciert worden ist, wie die Reportage über das Musikleben in New Orleans vor dem Hintergrund der Zerstörung der Stadt durch den Wirbelsturm Katrina zu sehen war. Der Bericht über Istanbul schließlich stand in Zusammenhang mit der Debatte um den EU-Beitritt der Türkei. Der Beitrag zum jugendgefährdenden Potenzial von Rap und HipHop rekurrierte auf immer wieder geäußerte Vorwürfe gegen diese Musik und nahm damit ein latentes Thema auf. Nur die Beiträge zur Militärmusik und zur kanadischen Popmusikszene hatten keine konkreten Anhänger.

Erkennbar war, dass die Themen der Artikel zum Musikgeschehen den Rahmen der musikalischen Idiome der Berichterstattung überschritten. Militärmusik, Schlager und auch türkischer Pop gehörten nicht zum Themenkanon des Zeit-Feuilletons und passten auch nicht zum Fokus der Kaufberatung. An dieser Orientierung war allein der Beitrag zur Popmusikszene in Kanada ausgerichtet, die Beiträge zu HipHop und zu Live8 sprachen immerhin ein Idiom, das im Feuilleton vertreten war.

Die Reportagen zum Musikgeschehen thematisierten Musik als ein gesellschaftliches Element, stellten sie in den Kontext von Entwicklungen, als deren kultureller Ausdruck sie gesehen wurden.

Die Portraits schließlich waren wieder stärker an der Musik selbst orientiert, auch wenn hier die Besonderheit darin bestand, über konkrete musikalische Anlässe hinaus, wie Konzerte oder CDs, den Hintergrund der Musik darzustellen. Mit Beiträgen von Hildegard Knef bis *Tocotronic* via *Ohrboten*, *Daft Punk* und Neil Young dokumentierte das Feuilleton in dieser journalistischen Sparte den Ansatz, anspruchsvolle Popmusik jenseits der Charts vorstellen zu wollen.

Die Aufführungskritiken wurden im Jahrgang 2005 zum ausgesprochenen Hort der Berichterstattung über E-Musik. In den Aufführungskritiken zeigt sich ein überragendes Übergewicht zugunsten der E-Musik: 85,3 % aller Beiträge in diesem Format galten der Sphäre der E-Musik, und wieder waren es insbesondere Opernbesprechungen, die zu diesem hohen Anteil beitrugen. Sie allein machten 71 % aller Beiträge in diesem Format aus und bestimmten dieses wie in kaum einem Jahrgang zuvor.

Die Aufführungskritiken hatten einen Anteil von 27 % an allen Beiträgen zur E-Musik (U-Musik: 4 %). Es zeigte sich hierin eine weniger ausgeprägte Orientierung auf Kaufberatung im Bereich der E-Musik. Die E-Musik Besprechungen waren noch weniger als Veranstaltungshinweise konzipiert, als die Konzertbesprechungen der U-Musik. Dies zeigte sich sowohl im Fehlen von Vorabbesprechungen, als auch im Bericht über Aufführungen im Ausland, wie an der Mailänder Scala (*Idomeneo*-Aufführung) oder einer Inszenierung in Aix-en-Provence (*Così fan tutte*-Aufführung). Hier konnte nicht davon ausgegangen werden, dass ein solcher Bericht zum Anlass genommen würde, einen Abstecher nach Mailand oder Aix zu unternehmen. Den Charakter von Veranstaltungshinweisen hätten diese Besprechungen erhalten, wenn, vergleichbar zu den Konzertbesprechungen der U-Musik, die folgenden Aufführungsdaten angegeben gewesen wären. Wie schon erwähnt unterblieb dies, und

die Opernbesprechungen glichen eher Beiträgen zum Musikgeschehen und erhielten die Funktion von Konversationshilfen. Durch sie wurde es möglich über diese Aufführungen zu sprechen, ohne dabei gewesen zu sein.

Das Verhältnis von klassischem Repertoire und zeitgenössischen Opern war ausgewogen, womit *Neue Musik* zumindest bei den Aufführungsbesprechungen wieder größere Bedeutung erhielt.

Die Auflösung der Spartengrenzen zwischen *Plattenkritik* und *Portrait* betraf die E-Musik gleichermaßen. Auch hier war die Kombination aus Personenvorstellung und CD-Präsentation gängig.

Im Musikgeschehen erschienen Beiträge zum Spielbetrieb, losgelöst von Aufführungsbesprechungen (China-Tour der Berliner Symphoniker, Spielplan der Hamburgischen Staatsoper, Vivaldi-Neuinszenierungen, Skandal an der Scala), zu Personalien (Intendanz Berlin, Dirigenz Gewandhaus-Orchester), zur Musikgeschichte (Wiek-Schumann, Notenblattfund), zur Materialästhetik (Bloulez) und zur Erinnerungskultur (Verein zur Erinnerung an ermordete Musiker).

Zu erkennen ist eine reiche Themenvielfalt, die zahlreiche Aspekte des Musikgeschehens abdeckt. Allerdings weisen diese Beiträgen deutlich weniger Bezüge zu gesellschaftlichen Themen auf als es in der Beschäftigung mit dem Musikgeschehen der U-Musik der Fall ist.

Abschließend kann festgehalten werden, dass der Jahrgang 2005 abermals einen Bruch in der Musikberichterstattung der *Zeit* mit sich brachte. Nach dem Durchbruch der U-Musik im Jahrgang 2000, war es nun die Beschäftigung mit Musik überhaupt, die eine außerordentliche Aufwertung erfuhr. Keinem anderen Themenbereich des Feuilletons, von Architektur über bildende Kunst bis Film und Theater, wurde durch Sonderteile so viel konzentrierte Aufmerksamkeit zuteil wie der Musik. Musik dominierte zwar nicht das „normale“ Feuilleton, dennoch war diese Wende bemerkenswert und ließ Musik zu einem zentralen ästhetischen Medium in Feuilleton werden.

### **Das Maultier ist unser Wappen**

In Ausgabe 16 des Jahrgangs 2005 besprach Christoph Dieckmann ein Konzert der US-amerikanischen Band *Government Mule* in der Großen Freiheit in Hamburg.<sup>378</sup>

Den Rahmen dieser 136-zeiligen Würdigung bildeten einerseits die Beschreibung des Szenarios in Hamburg vor und nach dem Konzert und andererseits die Frage nach der Herkunft des Bandnamens.

Dazwischen wurden von Dieckmann die Geschichte und Diskografie von *Gov't Mule*, der Werdegang des Bandleaders Warren Haynes sowie die Pop-Musikalische Kontextualisierung der Band vorgestellt, wie er auch kurz das Konzert selbst beschrieb.

---

<sup>378</sup> Dieckmann, Ch.: Das Maultier ist unser Wappen. In: *Die Zeit*, Nr. 16. Hamburg 2005, Seite 74.

Die materialästhetische Seite wurde auf der Ebene des Sounds und der Darbietung mit einer sehr bildhaften Sprache beschrieben. Der Aufbau und die Struktur der Musik waren hingegen kein Gegenstand der Würdigung.

Die Rede war von „brüllenden Gitarren, getrieben von Bass und prügelnden Drums“<sup>379</sup> und zum Konzert selbst hieß es:

„Matt Abts wird trommeln wie ein Scheunendrescher, Haynes mit seinem ganzen schweren Leibe singen und Gitarre spielen – Blues-Pizzicati, delikate Jazz-Jams, Slide-Jagden, karge, zitternde Akkorde und zur Triebabfuhr auch mal Brutalo-Klumpfe.“<sup>380</sup>

In diesem Zitat mischten sich assoziative Bilder (zitternde Akkorde) und Fachausdrücke (Pizzicati). Auf der Ebene der Verben wurde mit „prügeln“, „jagen“, „brüllen“, „schleudern“, „plündern“ eine Musik vorgestellt die schnell, laut, ja brutal daherkam, Musik zu der nicht eine kontemplative Haltung, sondern Lust auf Bewegung, Lust auf gefangennehmenden Lärm gehörte. Eine Musik, zu der folgende Feststellung des Eingangsabsatzes passt:

„Ohrstöpsel gibt es bei der Klofrau. Wir werden sie brauchen.“<sup>381</sup>

Die Thematisierung der Musik blieb auf der deskriptiven Ebene. Sie wurde nicht als Ausdrucksmittel für die Musiker dargestellt, als Medium zur Auseinandersetzung mit der Welt. Entsprechend spielte die Frage nach einer Intention der Musiker keine Rolle. Die Musik erschien letztlich völlig sinnfrei, stand für sich selbst und entsprach darin dem *l'art pour l'art*. Dies schloss die Texte ein, auf die Dieckmann nicht einging. Die Eigenständigkeit und Isoliertheit der Musik wurde durch den Umstand unterstrichen, dass Dieckmann keine „Wirkung“ der Musik auf ein Außen, das Publikum, schilderte.

Eine Beschreibung und Würdigung der handwerklichen Leistung der Musiker, jenseits der schon zitierten assoziativen Begriffe, lieferte Dieckmann nicht. Er ließ die LeserInnen selbst urteilen, hielt sich mit eigenen Wertmaßstäben zurück: Für diejenigen, bei denen *prügelnde Drums* und *getriebener Bass* positive Assoziationen freisetzen, war dies eine positive Konnotation, für alle anderen konnte dies abstoßend klingen.

Dieckmann fügte die Musik von *Government Mule* in das Idiom des Blues-&Soul-Rock<sup>382</sup> ein, Musik für „Bluesfreaks, Popverächter und Gitarrensäufer“<sup>383</sup>. Zudem wurden eine Reihe von Bands angegeben, an deren Musik sich *Gov't Mule* orientierte:

„Free und die frühen Led Zeppelin lugten aus der Kiste, Mountain, Jimi Hendrix, Jazz&Gospel, John Coltrane.“<sup>384</sup>

Neben der Kontextualisierung in den Kanon der Musikidiome fanden sich zwei interessante Abgrenzungen der Musik von *Gov't Mule* innerhalb des Pop. Bereits zitiert wurde die Beschreibung als „Musik für Popverächter“. Hierdurch wurde die Veranke-

<sup>379</sup> Vgl. Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 25-27.

<sup>380</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 103-107.

<sup>381</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 13-14.

<sup>382</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeile 58.

<sup>383</sup> Vgl. Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 9-10.

<sup>384</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 31-33.

rung der Musik im (pophistorisch) alten Blues und Rock'n'Roll, gegen die historisch neueren Spielarten des Pop in Konfliktstellung gebracht.

In zwei weiteren Passagen wurde diese Positionierung weiter ausgebaut. Zum einen mit der Feststellung, die Musik von *Gov't Mule* sei „gegen die unablässigen Augenblicksreflexe des Gegenwarts-Pop“<sup>385</sup> gerichtet, zum anderen wurde die Band mit den Worten zitiert, sie mache keinen Pop.

„Pop, das sei Radio, MTV und zur Vergänglichkeit verdammt. (...) Britney Spears, sagt Haynes, hat mehr Platten verkauft als Led Zeppelin, aber frag mal in 20 Jahren nach Britney Spears.“<sup>386</sup>

Am „Pop“, als aktuellem musikalischem Idiom kritisierten *Gov't Mule*, und Dieckmann mit ihnen, das unbeständige, hektische, auf Verwertbarkeit orientierte, dem sie die Tradition und Bodenständigkeit des Bluesrock gegenüberstellten. Sie grenzten sich auch vom Rock ab, vor allem von einem seiner performativen Elemente: Der Verzicht des „Rock-Star Gehabes“<sup>387</sup>, „die Egomane, das infantile Protz-Genudel vieler Gitarreros“<sup>388</sup> wurde von *Gov't Mule* betont. Diese Wendung gegen den Rock war in Zusammenhang mit der Entwicklung des Rock überhaupt zu sehen, die schon in der Rezension des Vic Chesnutt Konzertes im Jahr 2000 angesprochen wurde. Zu der Lebensweise des Rock, die schon fünf Jahre zuvor als in Auflösung begriffen gesehen wurde, gehörte das Starhafte, gegen das sich *Gov't Mule* wendeten und dem sie „Teamarbeit“<sup>389</sup> gegenüberstellten.

In seinem Beitrag ging Dieckmann immer wieder einer nicht explizit gestellten Frage nach: Der Frage, wie heutzutage noch dieses musikalische Idiom bedient werden kann, das „völlig aus der Zeit gefallen schien“<sup>390</sup>, ohne anachronistisch zu sein. Ausgehend von einem Beitrag in der *Süddeutschen Zeitung*, diskutierte er die Frage, ob *Gov't Mule* Popgeschichte inszenierten, oder ob es sich tatsächlich noch um eine authentische Aneignung und Ausformulierung dieser Musik handelte. Er kam zum Schluss, dass es unterschiedliche diskursive Zugänge zu Musik gebe:

„Hiesige Pop-Diskurse schalten Musik gern in Reihe und ordnen sie einander nach. Was älter ist, soll sterben. Amerikanische Musiken leben parallel, gleichberechtigt zeitgenössisch – jegliche in ihrer Welt.“<sup>391</sup>

Und Dieckmann zitierte *Gov't Mule* mit genau diesem Anspruch, trotz eines alten Idioms, authentische und aktuelle Musik machen zu wollen: „Da gibt's Geschichte, wir haben unsere Einflüsse, aber wir schaffen ständig neue, heutige Musik“<sup>392</sup>, weshalb *Gov't Mule* selbst, laut Dieckmann, ihre Musik keineswegs als Inszenierung bezeichneten. Und in der Konsequenz folgte Dieckmann dieser Erzählung eines „authentischen“ und aktuellen Blues-Rock, wenn er zum Abschluss des Artikels den

<sup>385</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 59-61.

<sup>386</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 71-78.

<sup>387</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeile 85.

<sup>388</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 42-43.

<sup>389</sup> Vgl. Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeile 43.

<sup>390</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeile 30.

<sup>391</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 63-67.

<sup>392</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeilen 73-75.

von ihm zitierten Hans-Albers-Satz „Einmal muss es vorbei sein“ mit den Worten konterte „Wer’s glaubt.“<sup>393</sup>

In dieser letzten Betrachtung einer Konzertbesprechung wurden neue Konfliktlinien zwischen populärmusikalischen Idiomen herausgearbeitet. Zudem konnten zwei sich widersprechende Blickwinkel auf die Musikgeschichte ausgemacht werden. Auch war der hier analysierte Beitrag ein weiteres Beispiel, für einen nicht-interpretativen Zugang zur Musik, der sie gesellschaftlich kontextlos ließ, nicht nach Funktionen, Wirkung und Aussagen fragte und U-Musik somit dem Ideal des *l’art pour l’art* folgen ließ.

#### **3.4.4. Zusammenfassung der Jahrgänge 1995, 2000 und 2005**

##### **Repräsentation von E- und U-Musik**

Für die Jahrgänge dieses letzten Materialblocks ist eine deutliche Aufwertung des Mediums Musik im Feuilleton der Zeit kennzeichnend. Konzentration auf langformartige Beiträge bei gleichzeitiger Ausdehnung des Artikelaufkommens zeigten an, dass Musik als ästhetisches Medium vom Feuilleton eine deutliche Aufwertung erfahren hatte. Basis dieser Aufwertung war die Einführung der Seiten *Musik extra*, die trotz ihres „Extra“-Status als Bestandteil des Feuilletons erkennbar blieben. Mit dem Jahrgang 2000 hatte U-Musik, nach dem Jahrgang 1970, in quantitativer Hinsicht wieder zur E-Musik aufgeschlossen. Der Musik der beiden Sphären wurde sich mit gleichem Umfang gewidmet. Der Repräsentationsgewinn von U-Musik im Jahrgang 2000 brachte eine Zunahme des Artikelaufkommens zur U-Musik, die nicht zu Lasten der Bearbeitung von Themen aus der Sphäre der E-Musik ging. Von der Ausdehnung der Berichterstattung im Jahrgang 2005 profitierten sodann beide Sphären in einem vergleichbaren Umfang.

Pop blieb das dominierende Idiom der U-Musik und hatte, trotz der deutlichen Ausdehnung der Berichterstattung über U-Musik, die eine Erweiterung des Rahmens besprochener Idiome ermöglicht hätte, annähernd eine Monopolstellung als Repräsentant der Musik dieser Sphäre inne. Allein zwei Beiträge in der Sparte „*Musikgeschehen*“ thematisierten mit Schlager und Marschmusik Idiome jenseits des Pop. Kennzeichnend für die Beschäftigung mit Pop war der Spagat zwischen *adult oriented rock* für eine Klientel, die die Entwicklung innerhalb des Pop nicht verfolgten, und avancierter Popmusik, für LeserInnen, die sich intensiver mit dieser Musik beschäftigten.

Während in allen übrigen Sparten die U-Musik einschließlich Jazz einen größeren Anteil einnahm, blieb die E-Musik in der Sparte *Aufführungskritiken* dominierend. Und es war weiterhin die Oper, auf die die meisten Besprechungen entfielen.

---

<sup>393</sup> Dieckmann, Ch.: Maultier ..., Zeile 136.



Die Berichterstattung erfuhr eine konzeptionelle Verschiebung durch eine Aufwertung der Sparte *Portraits*. Hierdurch wurde Musik jenseits von konkreten Anlässen, wie Konzerten und Tonträgerveröffentlichungen, thematisierbar; der Rahmen für die Auseinandersetzung mit Musik wurde hierdurch weiter gesteckt. Die Abgrenzung zu den Plattenkritiken, die zu einem eigenständigen Langformat jenseits der kurzformatigen Beiträge in der Kolumne *Zeit zum Hören* entwickelt wurden, war prekär, weil ab 2005 im Rahmen der *Portraits* immer wieder auf neue CDs der portraitierten KünstlerInnen eingegangen wurde. Dies war Ausdruck einer generellen Tendenz zur Kaufberatung, die sich vor allem darin ausdrückte, den *Portraits* eine (unkommentierte) Auswahldiskografie anzufügen.

### **Präsentation von E- und U-Musik**

In drei Aufführungsbesprechungen wird abermals ein Unterschied in den Beiträgen zur E- und U-Musik in Bezug auf die Rolle der Musik deutlich. Während Heinz Josef Herbort der Musik in der Besprechung des Stockhausen-Quartetts viel Platz einräumte, war die Musik selbst kaum Thema in den Besprechungen der Konzerte von Vic Chesnutt und *Gov't Mule*. Die Musik wurde maßgeblich durch die Nennung ihrer idiomatischen Zugehörigkeit beschrieben. Ergänzt wurde dies, vor allem im Falle von *Gov't Mule*, durch einen Vergleich mit anderen Bands. Diese Orientierungshilfe des „klingt wie“ richtete sich an PophörerInnen, die ausreichend Repertoire- und Idiomkenntnisse mitbringen. Für „Außenstehende“ musste die Musik, vor allem von Vic Chesnutt, konturlos bleiben.

Dort, wo Christoph Dieckmann in seiner Würdigung des Auftritts von *Gov't Mule* auf die Musik selbst einging, tat er dies in einer sehr bildhaften und assoziativen Sprache, die sich von dem musikwissenschaftlichen Jargon Herborts unterschied, der seinen Gegenstand sehr strukturorientiert beschrieb.

In keiner der Besprechungen wurde die Musik interpretiert, sie als etwas über sich selbst Hinausweisendes gesehen, als Symbol, als Bedeutungsträgerin. Dort, wo auf sie eingegangen wurde, blieben die Rezensenten auf einer deskriptiven Ebene. In diesem Materialblock trat Musik weder als gesellschaftlich geformtes ästhetisches Medium noch als Ausdruck von Gesellschaft, als Sprache zweiter Ordnung in den Vordergrund. Die Intention der MusikerInnen und die Rezeption durch das Publikum waren keine Ebenen, auf die in den Würdigungen eingegangen worden wäre. Im Gegensatz zur Besprechung der Stockhausen-Aufführung wurden sowohl die Diskografie als auch die (Band-)Biografie der Pop-MusikerInnen recht ausführlich dargestellt.

Insbesondere in der Besprechung des Konzertes von Vic Chesnutt wurde seiner Person und (musikalischen) Biografie viel Aufmerksamkeit geschenkt. Durch diesen Fokus rückte die Aufführungskritik in die Nähe eines *Portraits*. Es zeigt sich, dass die Abgrenzung dieses Formates nicht nur in Bezug auf die CD-Kritiken prekär wurde, sondern Überschneidungen ebenso bei Konzertbesprechungen auftauchten. Hierin drückte sich die Absicht aus, die Musik generell in einen weiteren Rahmen zu

stellen. Bemerkenswert ist auch, dass die beiden Popkonzerte in den Kontext von Entwicklungen in diesem musikalischen Idiom gestellt wurden, während die Besprechung der Aufführung Stockhausens Quartet nicht in Verbindung zum Stand der *Neuen Musik* gebracht wurde.

Die stärkere Orientierung am Kontext drückte sich in beiden rezensierten Konzerten der U-Musik in einer Abgrenzung vom sogenannten Mainstream aus. Für Vic Chesnutt erledigte dies sein Rezensent Ulrich Stock, der ihn jenseits dieser Musik verortete, bei *Gov't Mule* erfolgte diese Unterscheidung vom klar negativ konnotierten Mehrheitsgeschmack durch einen O-Ton der Band.

In der Anzahl und Tiefe der besprochenen Themen ist in diesem Materialblock ein Unterschied zwischen den Besprechungen der Konzerte von E- und U-Musik zu erkennen.

### 3.4.5. Konstruktion und Konnotation von E- und U-Musik bei Carl Dahlhaus

Als letzter theoretischer Zugang zu E- und U-Musik wird der Beitrag von Carl Dahlhaus zu dem von Ekkehard Jost herausgegebene Band *Musik zwischen E und U* analysiert. Dahlhaus (1928-1989) lehrte als Professor an der TU Berlin Musikgeschichte. Seine Hauptarbeitsgebiete waren neben der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts die Musikästhetik und die Musiktheorie.<sup>394</sup>

Unter der Überschrift *Ist die Unterscheidung in E- und U-Musik eine Fiktion?*<sup>395</sup> ging Dahlhaus explizit der Frage nach, inwiefern die Unterscheidung in die beiden Sphären der Musik gerechtfertigt oder ob diese Unterscheidung als reine Fiktion abzulehnen sei.

#### Das Textmaterial

In sechs durchnummerierten Abschnitten geht Dahlhaus auf unterschiedliche Aspekte der Fiktionalität der Unterscheidung in E- und U-Musik ein. Im Eröffnungsabschnitt beschreibt er die Fragestellung nach der gerechtfertigten Trennung in die beiden musikalischen Sphären als eine, die vor allem durch die U-MusikerInnen und KomponistInnen aufgeworfen wurde. Er lehnt in diesem Eröffnungskapitel die Ersetzung der Kategorien „E“- und „U“ durch „gute“ und „schlechte“ Musik ab, da es innerhalb der jeweiligen Sphäre durchaus gut und schlecht geben könne. Er beharrt an dieser Stelle darauf, dass „E- und U-Musik eine Gattungsdifferenz“<sup>396</sup> darstelle. Auch weist er den Einwand zurück, eine scharfe Trennung der musikalischen Sphären habe es in zurückliegenden Epochen nicht gegeben.

„Die Kluft zwischen einem Hofkapellmeister und einem ‚Bierfiedler‘ war im 17. Jahrhundert schlechterdings unüberbrückbar, und der soziale Status der Personen fiel im Bewusstsein der Zeitgenossen mit dem ästhetischen der Werke (...) unmittelbar zusammen.“<sup>397</sup>

Im zweiten Abschnitt stellt er die Frage in den Mittelpunkt, inwieweit die ästhetischen Kriterien der E-Musik auf die U-Musik angewandt werden können. Er sieht in dieser Frage einen Grundwiderspruch in der Argumentation der U-Musik Anhänger. Eine Einebnung der Kluft zwischen E- und U-Musik sei, so Dahlhaus, nur möglich, wenn die U-Musik die materialästhetischen Kriterien der E-Musik anerkenne. Andernfalls sei eine Festschreibung der Grenze zwischen beiden Sphären die notwendige Folge.<sup>398</sup>

Die Anwendbarkeit von Kriterien der U-Musik auf die E-Musik diskutiert er nicht in ästhetischer Hinsicht, sondern in Bezug auf die Popularität und kam dort zu dem Schluss, dass dieses Kriterium auf E-Musik nicht angewandt werden könne.

<sup>394</sup> Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Dahlhaus](http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Dahlhaus).

<sup>395</sup> Dahlhaus, C.: Ist die Unterscheidung in E- und U-Musik eine Fiktion? In: Jost, E.: *Musik zwischen E und U*. Mainz et al. 1984, S. 11-24.

<sup>396</sup> Dahlhaus, C.: *Unterscheidung ...*, S. 11.

<sup>397</sup> Dahlhaus, C.: *Unterscheidung ...*, S. 12.

<sup>398</sup> Dahlhaus, C.: *Unterscheidung ...*, S. 13, Zeilen 5-9.

Im dritten Abschnitt geht er sowohl auf ästhetische Rangunterschiede zwischen E- und U-Musik ein, die für ihn offensichtlich waren, als auch auf sozialstrukturelle Unterschiede im Musikkonsum zwischen einem gesellschaftlichen Oben (E-Musik) und Unten (U-Musik).

Dabei dürfe man sich jedoch nicht davon in die Irre leiten lassen, so Dahlhaus, „dass eine soziale Gruppe aufgrund der ästhetischen Kategorien, die sie ihrem Prestige schuldig ist, ein musikalisches Gebilde (das sie, s.n.) zur Trivialmusik zählt, (...) bei manchen Gelegenheiten goutiert.“<sup>399</sup>

Er betont die Notwendigkeit, an einer ästhetischen Rangordnung festzuhalten, die E-Musik mit oben und U-Musik mit unten verbindet.<sup>400</sup> Diese Rangordnung müsse gegen den moralischen und normativen Grundsatz einer demokratischen Gesellschaft durchgesetzt werden, der einen Ausgleich der sozialen Unterschiede fordere.<sup>401</sup>

Die Feindschaft zwischen beiden Sphären beschreibt er als von beiden Seiten gut gepflegtes (Vor-)Urteil. Eine Situation, die „insofern Einverständnis in der Gegnerschaft (stiftet, s.n.), als die Barriere, über die hinweg man Schimpfworte austauscht, im Bewusstsein der E- und U-Musik-Anhänger ein und dieselbe ist.“<sup>402</sup>

Im Gegensatz zu der klaren Konfliktstellung der beiden Sphären kommt Dahlhaus in diesem dritten Abschnitt zu der Aussage, dass ein Kontinuum zwischen den beiden Sphären E- und U-Musik kennzeichnend sei und die beiden Kategorien nur die Extrempunkte dieses Kontinuums markieren. Allerdings gab er nicht an, in Bezug auf welches Kriterium er dieses Kontinuum als Kennzeichen für das Verhältnis von E- und U-Musik sieht.

Dahlhaus relativiert nicht nur die Dichotomie zwischen E- und U-Musik. Auch der Begriff der ästhetischen Stilhöhe, zunächst als unzweifelhafte Kategorie der E-Musik eingeführt, erfuhr eine Revidierung.<sup>403</sup> Dahlhaus sieht es schließlich als unmöglich an, einen klaren Entwicklungsweg vom Einfachen zum Verwickelten zu formulieren<sup>404</sup> und sieht die Stilhöhe daher immer an einen historischen Kontext geknüpft. Damit wird die E-Musik-Ästhetik als Maßstab für U-Musik prekär, da sie selbst kein konsistentes Konzept bietet. Dennoch bleibt er dabei, allein den ästhetischen Kriterien der E-Musik Kunstcharakter zuzusprechen.

Im vierten Abschnitt diskutiert er zwei begriffliche Alternativen zu E- und U-Musik. Er geht auf die Begriffspaare „Umgangsmusik/Darbietungsmusik“ und „autonome Musik/funktionale Musik“ ein. Für beide Begriffspaare kommt er zu dem Schluss, dass sie als Ersatz nicht geeignet seien. Umgangsmusik scheide aus, weil dieser Begriff liturgische Musik einschliesse, die Dahlhaus aber nicht mit den anderen Idiomen der U-Musik in einem Bedeutungsfeld zusammenfassen möchte. Am zweiten Begriffspaar erscheint ihm der Status der „Autonomie“ von Musik durch die ideologiekriti-

---

<sup>399</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 14, Zeilen 40-44.

<sup>400</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ... S. 16, Zeilen 9-10.

<sup>401</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 16, Zeilen 4-8.

<sup>402</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 14, Zeilen 22-25.

<sup>403</sup> Für U-Musik konzipierte er das Fehlen ästhetischer Kriterien generell. Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ... S. 13, Zeilen 40-46

<sup>404</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S.17, Zeilen 41-42.

sche Diskussion um die Möglichkeit einer solchen Position von Musik „derart angekränkt, dass man ihn so, wie er ursprünglich gemeint war, kaum mehr gebrauchen kann.“<sup>405</sup>

Im fünften Abschnitt schließlich bringt Dahlhaus, unter engem Bezug auf Adorno, das Argument ästhetischer Authentizität gegen die U-Musik vor.

„In weniger pointierter Form lässt sich die These, die man das historistische Argument gegen die U-Musik nennen könnte, durch den Satz ausdrücken, dass Musik technisch neu sein müsse, um ästhetisch authentisch zu sein: Die Verschlossenheit des Materials, das der U-Musik in der Regel zugrunde liegt, und der Verfahrensweisen, mit denen sie operiert, verurteilt sie a priori (...) zu ästhetischer Belanglosigkeit.“<sup>406</sup>

Und auch wenn Stücke der U-Musik nach akademischen Regeln gut komponiert sein mögen, Dahlhaus verwies hier auf Theo Mackeben und Franz Grothe, so blieben sie doch „herabgesunkenes Kulturgut“<sup>407</sup> und damit vor dem Hintergrund des notwendigen Materialfortschritts nicht authentisch.

Im letzten Abschnitt verweist Dahlhaus darauf, dass allein ein Ansatz, der auf der ästhetischen Abhängigkeit der U- von der E-Musik beharre, in der Lage sei, sowohl die Trennung der beiden Sphären voneinander, als auch die bestehenden ästhetischen Rangunterschiede (die keine sein müssten, so Dahlhaus) zu vereinigen. Gegen diese Position bringt er abschließend eine RezipientInnenperspektive vor, indem er zugab, dass diese Abhängigkeit von den HörerInnen überhaupt nicht erkannt werden kann.

„Wer dennoch, in wissenschaftlicher Absicht, U-Musik als Derivat vergangener E-Musik wahrnimmt, stellt sich quer zu der Intention, die dem Bereich zugrunde liegt, und der Form, in der sie rezipiert wird.“<sup>408</sup>

Als Akteure macht er jedoch nicht die RezipientInnen selbst aus, sondern Sozialpsychologen, die auf einen solchen Sachverhalt verweisen und damit einem (musik)historischen Zugang entgegen treten. Diesen Konflikt schließlich will Dahlhaus nicht entscheiden und belässt es bei einem „non liquet“<sup>409</sup>.

## **Konstruktion von E-Musik**

### Materialästhetische Konstruktion von E-Musik

Dahlhaus bezieht sich in seiner Charakterisierung der E-Musik auf einen einzigen materialästhetischen Begriff, den der *Kompliziertheit*. Er versucht, eine Entwicklungslinie der E-Musik zu formulieren, die von einfachen zu immer komplexeren Formen verläuft. Dabei spricht er Probleme in der Geradlinigkeit des Weges an und verweist sowohl auf die Neue Sachlichkeit der 1920er Jahre,<sup>410</sup> als auch auf die

---

<sup>405</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S.20, Zeilen 17-20.

<sup>406</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 21, Zeilen 28-35.

<sup>407</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 22, Zeile 14.

<sup>408</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 23, Zeilen 36-39.

<sup>409</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 24, Zeile 21 .

<sup>410</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 17, Zeile 46.

Neue Einfachheit der 1980er Jahre.<sup>411</sup> Trotz der Probleme des Entwicklungsverlaufes bezieht er sich positiv auf Adornos „Tendenz des Materials“, den Glauben an einen (geradlinigen) Materialfortschritt,<sup>412</sup> der für die E-Musik kennzeichnend sei und demzufolge nur dem je avanciertesten Stück ästhetische Rechtfertigung zukomme – auch wenn dies möglicherweise nicht immer mit einer Zunahme an *Kompliziertheit* verbunden sein müsse.

Die *Kompliziertheit* von E-Musik stellt Dahlhaus fest, ohne sie näher zu erläutern, ohne zu verdeutlichen, womit sich diese *Kompliziertheit* verbindet, welche Kriterien Musik erfüllen muss, um *kompliziert* zu sein. Über diesen Zusammenhang hinaus beschreibt er E-Musik durch die Formbezeichnungen Symphonie und Streichquartett, das Kompositionsprinzip Dodekaphonie sowie die stilgeschichtlichen Begriffe Spätromantik, Neue Sachlichkeit, Neue Einfachheit und Avantgarde. Außerdem legt er Wert darauf, auch die Kirchenmusik zur E-Musik zu zählen.

Als Komponisten der E-Musik nennt er, in der Reihenfolge der Erwähnung, Mozart, Brahms und Schönberg.

Auch ohne klare Kennzeichnung der Musik vermittelt Dahlhaus ein weites Bild von E-Musik, das Klassik und *Neue Musik* einschließt.

#### Gesellschaftsbezogene Konstruktion von E-Musik

Auch wenn Dahlhaus den Begriff der Autonomie als inzwischen unbrauchbar betrachtet, so hängt er dennoch dieser Vorstellung von Musik um ihrer selbst Willen an. Damit verortet er sie jenseits alles Gesellschaftlichen, ohne allerdings aus dieser Position jenseits aller Bedingtheiten das kritische und utopische Potenzial abzuleiten, das Adorno in der Ästhetik sieht.

Die Musik selbst wird von Dahlhaus in keiner Form mit Bedeutung aufgeladen, die musikalischen Formen weisen nicht über sich hinaus, werden nicht zum Ausdruck eines Inhalts. Vielmehr bleibt die E-Musik Selbstzweck: *L'art pour l'art*. Die Frage nach der Intention der Komponisten wird von Dahlhaus entsprechend nicht gestellt, da sie sich für Musik, die um ihrer selbst Willen komponiert wurde, erübrigt.

Die Haltung der RezipientInnen zur Musik beschreibt er als kontemplativ<sup>413</sup> und fährt dann fort:

„'Ernst' im Sinne einer Verhaltensnorm, auf deren Erfüllung sie beharrt, ist demnach eine Musik, deren *raison d'être* darin besteht, dass sie um ihrer selbst Willen gehört wird.“<sup>414</sup>

Die Korrespondenz der E-Musik mit einer spezifischen sozialstrukturellen Lage ist für Dahlhaus eine soziale Implikation,<sup>415</sup> die nicht der Musik und der Ästhetik angelastet werden könne. Vielmehr betont er, dass die Bindung von Geschmack an Klasse nicht zwangsläufig sei.<sup>416</sup> Dazu, wodurch diese Bindung schließlich entstanden sei, führte er nichts aus, nimmt auf keine Arbeiten Bezug, die einen solchen Zusammenhang hätten klären können. Er sieht diese Bindung als Ergebnis eines histori-

<sup>411</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 18, Zeile 13.

<sup>412</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 20, Zeilen 29-35.

<sup>413</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 19, Zeile 4.

<sup>414</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 20

<sup>415</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 16, Zeile 35.

<sup>416</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 23, Zeilen 13-14.

schen Prozesses an und verweist als Argument letztlich auf ein „das war schon immer so“.

Er sieht das gesellschaftliche Oben sogar in einer Verpflichtung zum Geschmack, zu „ästhetischen Kategorien, die sie ihrem Prestige schuldig“<sup>417</sup> sind. Er geht damit noch über die Formulierung eines gesellschaftlichen Tatbestandes hinaus, weil er diese Bindung als notwendig erachtet. Wer oben ist, muss zur Ästhetik der E-Musik stehen.

Wenn Dahlhaus an anderer Stelle feststellt, dieser Nexus zwischen Klasse und Geschmack, respektive Ästhetik, sei nicht zwangsläufig, bedeutet das vor dem Hintergrund dieser Aussage nur, dass auch diejenigen, die auf der sozialen Rangleiter weiter unten verortet sind, seiner Auffassung nach einen Zugang zur Ästhetik der E-Musik finden könnten. Da er sich nicht weiter über Exklusionsmechanismen auslässt, bleibt diese Feststellung rein theoretisch.

Einen Zusammenhang zwischen Musik und Gesellschaft diskutiert Dahlhaus in Bezug auf die von ihm referierte These, Ästhetik sei nicht Ausdruck einer Klassenlage, sondern sie legitimiere die Klassenlage.<sup>418</sup> E-Musik hätte demnach als Herrschaftsinstrument für das sozialstrukturelle Oben die klare gesellschaftliche Funktion, seine Position abzusichern. Er weist diese Argumentation allein aus dem Grund zurück, diese These sei zu absolut formuliert:

„Der methodologisch fragwürdige Zug der ideologiekritischen Argumentation liegt (...) in der Behauptung, dass sich die Ästhetik **darin erschöpfe** (Hervorhebung s.n.), Vehikel eines gesellschaftlich motivierten Interesses zu sein, so dass es sich als überflüssig erweise, nach ihrem Sach- und Wahrheitsgehalt auch nur zu fragen.“<sup>419</sup>

Er geht auf den „Wahrheitsgehalt“ der ideologiekritischen Argumentation nicht näher ein, weil sich diese mit ihrem Absolutheitsanspruch in seinen Augen desavouiert hatte.

## Konstruktion von U-Musik

### Materialästhetische Konstruktion von U-Musik

Als Gegenpart zum Begriff des *Komplizierten* der E-Musik entwirft Dahlhaus die *Einfachheit* als materialästhetisches Kennzeichen der U-Musik. Das Begriffspaar *kompliziert/einfach* strukturiert für ihn den gesamten materialästhetischen Raum der Musik. Eine Konkretisierung des Begriffs *Einfachheit* als Kennzeichen für die U-Musik ergibt sich allein durch die Nennung der Harmoniefolge I-IV-V-I. Als musikalische Idiome, die Dahlhaus der U-Musik zurechnet, nennt er Schlager, Pop und Rock, als Komponisten und Musiker erwähnt er Franz Grothe und Theo Mackeben. Korrespondierend zu dem Entwurf eines Kontinuums zwischen E- und U-Musik, erwähnt er komplizierte Popmusik, ohne jedoch weiter darauf einzugehen, worin die Kompliziertheit besteht. Mit den drei Idiomen Schlager, Rock und Pop wird die Sphäre der

<sup>417</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 14, Zeilen 40-41.

<sup>418</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 16, Zeilen 39-45.

<sup>419</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 16 Zeile 46 – S. 17 Zeile 4.

U-Musik mit sehr gebräuchlichen Etiketten beschrieben, wobei auffällt, dass Dahlhaus den Jazz keiner der beiden Sphären E- und U-Musik zuschreibt.

#### Gesellschaftsbezogene Konstruktion von U-Musik

Zur U-Musik macht Dahlhaus keinerlei Aussagen, die auf eine gesellschaftliche Verankerung oder Funktion von U-Musik hinauslaufen – außer derjenigen, die ihr den Namen gab: Unterhaltung. Doch auf diesen Aspekt geht er nicht näher ein: Wie sie unterhält, ob sie überhaupt unterhält, welche Funktion Unterhaltung in einer Gesellschaft haben kann, dies sind Fragen, die von ihm nicht weiter thematisiert werden. In diesem Kontext wäre es auch möglich gewesen, die RezipientInnen und ihr Interesse an U-Musik anzusprechen, die Bedürfnisse, die sie durch und mit U-Musik erfüllen.

Es zeigt sich, dass Dahlhaus als Musikwissenschaftler einen sehr eingeschränkten Zugang zu seinem Metier hat. Selbst die gängige und auf Adorno, auf den er sich an anderen Stellen positiv bezog, zurückgehende These vom affirmativen Charakter der U-Musik ließ er unerwähnt. Dabei wäre eine Wirkungszuschreibung „affirmativ“ (U-Musik) im Gegensatz zu „utopisch“ für die E-Musik eine sehr prominente Begründung dafür, dass die Trennung in die beiden Sphären keine Fiktion sei. Aber Dahlhaus stellt die Musik als Musik in den Mittelpunkt, und lässt gesellschaftliche Aspekte außen vor.

Auch eine RezipientInnenperspektive, mithin die Frage, welche Funktion die Musik für ihre HörerInnen hat, nimmt Dahlhaus nicht ein.

#### **E- und U- Musik**

Dahlhaus' Argumentation ist in Bezug auf das Verhältnis von E- und U-Musik, entgegen dem ersten Eindruck, ähnlich ambivalent, wie diejenige Adornos. Zuweilen formuliert Dahlhaus sogar klar widersprüchliche Aussagen zum Verhältnis der beiden Sphären zueinander. Während er eingangs auf der strikten Trennung der beiden Sphären beharrt und die Auf- und Ablösung durch die Kategorien „gute“ und „schlechte“ Musik ablehnt, kommt er kurz darauf zu der Einsicht, „E“ und „U“ markierten nur Extrempunkte, zwischen denen sich ein Kontinuum erstreckte. Er lässt zwar offen, nach welchen Kriterien er dieses Kontinuum konzipiert, letztlich kann es jedoch nur der Raum zwischen ästhetisch/nicht ästhetisch sein, der in seinem Denken mit der Dichotomie gut/schlecht verbunden ist. Das Bild von der klaren Trennung in zwei Sphären, in denen jeweils gute und schlechte Musik bestehe, kann er nicht beibehalten, weil er später vor allem auf der Abhängigkeit der U- von der E-Musik besteht und vor allem der Frage nach der Übertragbarkeit der Kriterien der einen auf die andere Sphäre nachgeht. Mit der strikten Trennung zwischen den Sphären und der Einführung eigener Gütekriterien der U-Musik hätte er diese nicht in eine Abhängigkeit von der E-Musik bringen können. Warum er jedoch zu Anfang so vehement darauf pocht, bleibt unklar.



In Bezug auf die zentrale Frage, ob die Ästhetik der E-Musik auf die U-Musik anzuwenden sei, bzw. ob die Anwendung eine Bestätigung der Trennung in E- und U-Musik hervorbringe bleibt er undeutlich. Dazu bringt das Begriffspaar „kompliziert/einfach“ aufgrund der nicht gradlinigen Entwicklung in der Sphäre der E-Musik zu wenig Trennschärfe, wie er eingesteht. Es fehlen ihm stringente und konsistente Kriterien zur materialästhetischen Unterscheidung zwischen beiden Sphären der Musik.

Eine Annäherung der beiden Sphären kann in seinen Augen nur die Anerkennung gemeinsamer ästhetischer Kriterien bedeuten. Hierbei kann sich Dahlhaus letztlich nur die Übernahme der Kriterien der E-Musik durch die U-Musik vorstellen, da es sein vorrangiges Ziel ist, die Ästhetik gegen jeden Verfall zu schützen.<sup>420</sup> Möglichkeiten, wenn auch zweifelhafte, sah er dort, wo sich die Ästhetik der E-Musik, ihrer eigenen Dynamik folgend, in Richtung U-Musik bewegt, wie im Falle der Neuen Einfachheit.

„Ob die Neue Einfachheit (...) eine Vermittlung mit U-Musik geschichtlich zu rechtfertigen vermag, wäre erst noch zu erproben.“<sup>421</sup>

Allein in der Feststellung der Rangordnung der beiden Sphären bleibt er klar. Dass E-Musik die bessere Musik ist, diejenige, die eine bewahrenswerte Ästhetik umsetzt, daran lässt er keinen Zweifel aufkommen.

Außermusikalische Aspekte eines Unterschieds zwischen E- und U-Musik, wie sie sich aus einer Betrachtung der Produktions- und Distributionsbedingungen ergeben hätten, mithin Fragen nach der Stellung der jeweiligen Sphäre innerhalb der Kulturindustrie, bleiben als differenzialdiagnostisches Instrumentarium von Dahlhaus unberührt.

### **Konnotation von E- und U-Musik**

Mit seinem Festhalten an einer klaren Rangordnung wird die Konnotation von E- und U-Musik deutlich. Er lehnt zwar die Auflösung der Dichotomie E/U in die Kategorien „gut“ und „schlecht“ zu Anfang ab, dennoch konnotiert sein Ästhetizismus die beiden Sphären in dieser Weise. Nachdem er zu Beginn des Textes, mit Verweis auf je eigene Bewertungskriterien innerhalb jeder Sphäre, den Eindruck eines „wertfreien“ Zugangs vermittelt, bedient er sich kurz darauf eines klar konnotierten Rahmens. Die eindeutige Wertung ergibt sich aus dem Verweis auf eine klare und unbedingt zu erhaltende Rangordnung<sup>422</sup> in der Ästhetik, die E-Musik auf einen oberen und U-Musik auf einen unteren Rang verweist. Der Rahmen der Wertung bleibt durch die Rangordnung vermittelt, es unterbleiben weitere direkte Zuschreibungen (gut/schlecht, hoch/niedrig) und abfällige Äußerungen.

---

<sup>420</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 16 Zeilen 17-18.

<sup>421</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 18, Zeilen 12-16.

<sup>422</sup> „Wer die ästhetische Überlegenheit des Streichquartetts oder der Symphonie über die Popmusik behauptet – und es ist unmöglich sie nicht zu behaupten“ Dahlhaus, C.: Unterscheidung ... S. 16, Zeilen 15-17.

Dahlhaus stellt diese Rangordnung über politisch-normativ begründete Bedenken und betont, dass dieses Denken die Ästhetik nicht beeinflussen dürfe. Dabei stellt er nicht die Frage, wo die von ihm so bezeichneten sozialen Implikationen, die Verbindung von Status und ästhetischer Präferenz herrühren.

Erwähnenswert ist weiterhin, dass er U-Musik, entsprechend seinen Vorstellungen von Ästhetik, nicht als Kunst, sondern mit Verweis auf Prousts *Lob der schlechten Musik* als Gebilde bezeichnet, das die menschlichen Herzen bewegt.<sup>423</sup> Ein also eher emotionaler Zugang der U-Musik wurde gegen einen intellektuellen Kunstan-spruch der E-Musik ausgespielt. Dieser Kunstan-spruch der E-Musik war entsprechend der Verteidigung der „bisherigen Ästhetik“<sup>424</sup> positiv konnotiert.<sup>425</sup>

### Carl Dahlhaus zwischen und jenseits von Adorno und Grossberg

Dahlhaus' Zugang zur Musik unterscheidet sich sowohl von demjenigen Adornos und Boehmers als auch demjenigen von Lawrence Grossberg. Für ihn steht die Ästhetik im Mittelpunkt des Interesses, ohne sie als gesellschaftlich vermittelt oder wirksam zu verstehen. Utopie oder Ermächtigung, die zentralen Begriffe bei Adorno und Grossberg, sind zutiefst politische Begriffe. Bei Dahlhaus hingegen steht die Ästhetik um der Ästhetik willen im Zentrum seiner Aussagen zu E- und U-Musik, ohne einen politischen und gesellschaftlichen Rahmen. Er bezieht sich stark auf den Gedanken der Autonomie, die für Adornos Ästhetik zentral ist, sieht in der Autonomie jedoch keine gesellschaftliche Qualität, keinen Verweis auf etwas jenseits einer kapitalistisch verfassten Gesellschaft, wie Adorno.

Anknüpfungspunkte zu Grossbergs begrifflichem Apparat finden sich auf einer sehr oberflächlichen Ebene. Dahlhaus' Rekurs auf einen emotionalen Zugang zu U-Musik kann als vage Andeutung der affektiven Ökonomie bei Grossberg gelesen werden, wenn auch bei weitem nicht so komplex wie in dessen Konzept der Ermächtigung. Und auch zum Prozess der *Einkapselung* als Grenzziehung findet sich bei Dahlhaus eine Entsprechung:

„Daß die eine Gruppe, um ihrer Geringschätzung der Gegenseite Ausdruck zu geben, von ‚Opusmusik‘ und die andere in gleicher Absicht von ‚Trivialmusik‘ redet, stiftet insofern Einverständnis in der Gegnerschaft, als die Barriere, über die hinweg man Schimpfworte austauscht, im Bewusstsein der E- und der U-Musik-Anhänger ein und dieselbe ist.“<sup>426</sup>

Die Grenzziehung verläuft, entsprechend der Einkapselung, als Reklamieren einer bestimmten Musik für die eigene Szene, wodurch je ein Außen konstruiert wird. Die Überschneidung mit Grossberg an diesem Punkt kann jedoch nur deshalb festgestellt werden, weil diese Dynamik der *Einkapselung* recht banal beschrieben wird; weshalb sie jedoch nicht falsch sein muss.

---

<sup>423</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S.14, Zeilen 1-4.

<sup>424</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ... S. 16 Zeile 18.

<sup>425</sup> Diese positive Konnotation eines Kunstan-spruchs ist nicht zwangsläufig. Punk war (s.o.) auch ein Angriff auf diejenigen Pop-Bands, die für ihre Musik einen Kunstan-spruch erhoben. Im Kontext einer Ästhetik des Punk war also Kunst eindeutig negativ konnotiert.

<sup>426</sup> Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 14, Zeilen 19-25.

Im Gesamteindruck bleibt die Feststellung, dass Dahlhaus eine unpolitische Ästhetik des Idealismus vertritt, die zu allen anderen theoretischen Zugängen, trotz ihrer inhaltlichen Überschneidungen, deutlich im Kontrast steht.

## **Zusammenfassung**

Mit der Frage nach dem fiktionalen Charakter der Trennung in E- und U-Musik diskutiert Dahlhaus, ob diese Trennung einen musikalischen Sachverhalt richtig beschreibt, oder ob sie etwas sei, das nur in der Vorstellung existiert.

Er behandelt diese Frage abwägend und kommt zu keinem abschließenden Urteil. Vielmehr ist seine Haltung zu dieser Frage ambivalent. Einem klaren Bekenntnis zu einer Trennung in E- und U-Musik treten Aussagen gegenüber, in denen Dahlhaus die Konstrukte als „willkürlich“<sup>427</sup> darstellt. Insbesondere vor dem Hintergrund, der von ihm dargelegten Entwicklung der E-Musik hin zu einfacheren Formen, scheint ihm das Festhalten an der Unterscheidung als fraglich. Seine Materialästhetik kennt nur ein Kriterium von E-Musik, das der Kompliziertheit. Und dieses Kriterium, so erkennt er, ist inkonsistent und kann eine Unterscheidung zwischen E- und U- nicht schlüssig herstellen. Inkonsistent, weil die Neue Einfachheit der Entwicklung zu immer komplizierteren Strukturen der E-Musik widerspricht. Inkonsistent auch, weil die Neuaneignung alter Formen in der E-Musik an dem Bild des geradlinigen Materialfortschritts zweifeln lassen. Es sind diese Brüche, die ihm schließlich sogar eine Auflösung der Grenze zwischen E- und U-Musik denkbar erscheinen lassen.

Korrespondierend zu der unklaren Grenzziehung formuliert Dahlhaus in Bezug auf die ästhetische Abhängigkeit der U- von der E-Musik Zweifel, da seiner Auffassung nach Musikwissenschaft und Sozialpsychologie zu unterschiedlichen Urteilen hinsichtlich der Abhängigkeit kommen.

Für eine mögliche Auflösung der Grenzen macht er deutlich, dass dies nur unter Beibehaltung der ästhetischen Prinzipien der E-Musik geschehen könne. Die Folge einer Auflösung wären gemeinsame ästhetische Prinzipien für beide Sphären der Musik auf der Basis der E-Musik. Die Koinzidenz ästhetischer Präferenzen und sozialer Lagen dürfe auf keinen Fall dazu führen, dass die Ästhetik auf dem Altar der Norm von Gleichheit geopfert würde.

Dahlhaus verfolgt die Geschichte der Trennung bis in das 17. Jahrhundert zurück, ohne dabei die Entstehung der Trennung zu erklären. So bleibt der Eindruck, diese Trennung bestehe, weil sie schon immer bestanden habe; eine inhaltlich nicht sehr weitreichende Feststellung.

Unmissverständlich hält er an einer von ihm ästhetisch begründeten Rangordnung zwischen E- und U-Musik fest, die „E“ mit gut oder ästhetisch wertvoll und „U“ mit schlecht oder ästhetisch belanglos verbindet. Die Frage nach der Fiktionalität der Trennung bleibt davon unberührt und Dahlhaus lässt sie unbeantwortet.

---

<sup>427</sup> Vgl. Dahlhaus, C.: Unterscheidung ..., S. 15 Zeile 14.

### 3.4.6. Konfrontation IV

#### Das Zeit-Feuilleton und Carl Dahlhaus

Charakteristisch für Dahlhaus' Zugang zur Musik war sein ungesellschaftliches Verständnis dieses ästhetischen Mediums. Als einziger der vier referierten Zugänge stellte er Musik nicht in gesellschaftliche Zusammenhänge, suchte nicht nach einer Funktion und Wirkung der Musik. Seine entpolitisierte idealistische Materialästhetik folgte einem Verständnis des *l'art pour l'art*, das Musik völlig aus ihrer Stellung in der kapitalistisch verfassten Welt herauslöste; eine Perspektive, die für Adornos materialästhetischen Zugang im Zentrum stand.

In dieser Haltung, die die Musik bei sich beließ, traf sich Dahlhaus mit dem Musik-Feuilleton der *Zeit*. Und er traf sich, wie die Artikelanalysen zur U-Musik zeigten, nicht nur mit den Besprechungen zur Sphäre der ernsten Musik. Die Losgelöstheit von Funktion und Wirkung war für alle drei in diesem Materialblock analysierten Konzertbesprechungen kennzeichnend.

Über diese Haltung zur Musik hinaus fanden Dahlhaus' Aussagen zur E- und U-Musik keinen Anschluss im Feuilleton der *Zeit*. Sein Beharren auf einer Rangfolge, die E-Musik „oben“ und U-Musik „unten“ einordnete, wie auch seine Frage der Übertragbarkeit von Qualitätskriterien der E- auf die U-Musik, mussten vor dem Hintergrund des Zugangs der *Zeit* zu den beiden Sphären der Musik ins Leere laufen. Bestimmend blieb für das Feuilleton die gleichermaßen ernsthafte und selbstverständliche Haltung zu den Gegenständen ihrer Würdigung, unabhängig davon, ob diese nun der Sphäre der E- oder U-Musik zuzurechnen waren. Eine denotierende wie konnotierende Bewertung der Aufführungen war nicht kennzeichnend für die Aufführungskritiken zur E- und U-Musik.

Bemerkenswert war, dass der Beschreibung der materialästhetischen Beschaffenheit der Musik in der Besprechung der E-Musik sehr viel mehr Raum gegeben wurde als in den Kritiken der U-Musik. Daraus lässt sich jedoch nicht der Schluss ziehen, die Musik der beiden Sphären würde nach unterschiedlichen Maßstäben bewertet. Die Praxis der Berichterstattung der *Zeit*, insbesondere die Wende zur Popmusik mit dem Jahrgang 2000, kann als impliziter Widerspruch zu Dahlhaus' These des ästhetischen Bias gesehen werden. Der sich im Feuilleton der *Zeit* offenbarende (sozialstrukturelle) Aufstieg der Popmusik steht in Widerspruch zu Dahlhaus' These, U-Musik repräsentiere ein ästhetisches Bedürfnis gesellschaftlich unterprivilegierter Gruppen. Die Aufnahme von Popmusik in die Berichterstattung über Musik im Feuilleton der *Zeit* deutet auf eine Änderung im Musikgeschmack von AkademikerInnen hin, zu deren Habitus U-Musik und Pop inzwischen zählt. Dem Nexus von U-Musik und Unterprivilegierung wird damit widersprochen.

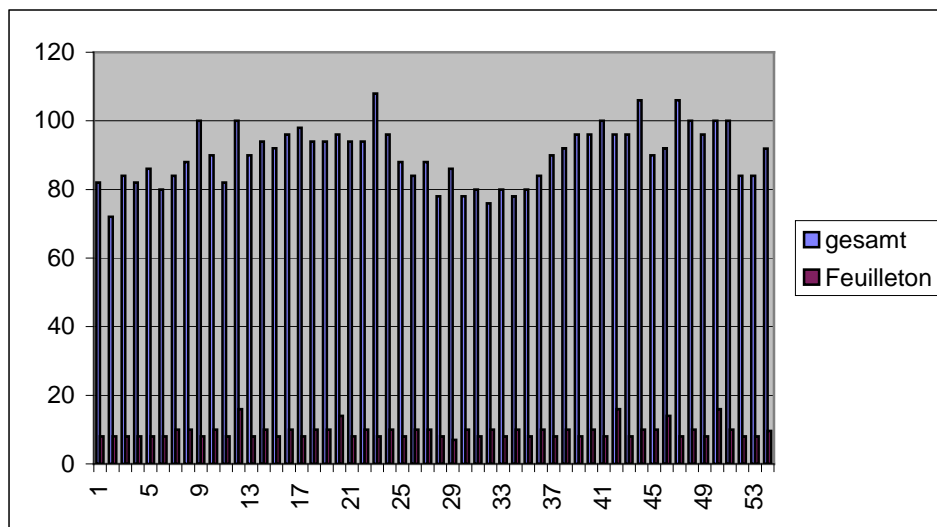
### 3.5. Transformer. Repräsentation von E- und U-Musik im Feuilleton der Zeit zwischen 1955 und 2005

#### Musik im Feuilleton

Zwischen 1955 und 2005 hat sich *Die Zeit*, insbesondere in Bezug auf ihren Umfang, stark verändert. Die durchschnittliche Seitenzahl hat sich mehr als vervierfacht und stieg kontinuierlich von 20 auf zuletzt 91 Seiten.

Ohne weiter auf die Verlagsökonomie einzugehen kann festgehalten werden, dass diese Ausdehnung des Umfangs maßgeblich durch steigende Werbeeinnahmen finanziert worden sein muss. Die Abhängigkeit vom Anzeigenaufkommen zeigt sich nicht nur in der langen Zeitreihe zwischen 1955 und 2005, sondern bereits in den im Jahresverlauf schwankenden Seitenzahlen. In der nachstehenden Graphik zur Entwicklung der Seitenzahlen im Jahrgang 2005 wird deutlich, dass der Umfang einer Ausgabe um 36 Seiten, zwischen 72 und 108, schwankte. Sehr gut ist das Sommerloch im Jahrgang 2005 in der 31./32. Kalenderwoche (dritte bis vierte Augustwoche) erkennbar.

#### Seitenzahl pro Ausgabe im Jahrgang 2005



Das Feuilleton hat die Entwicklung des Umfanges der *Zeit* sowohl im Jahrsverlauf als auch über die Jahre in der Regel nachvollzogen. Diese Rubrik machte wöchentlich und in jedem Jahrgang ca. 10 % des gesamten Umfangs einer Ausgabe der *Zeit* aus.

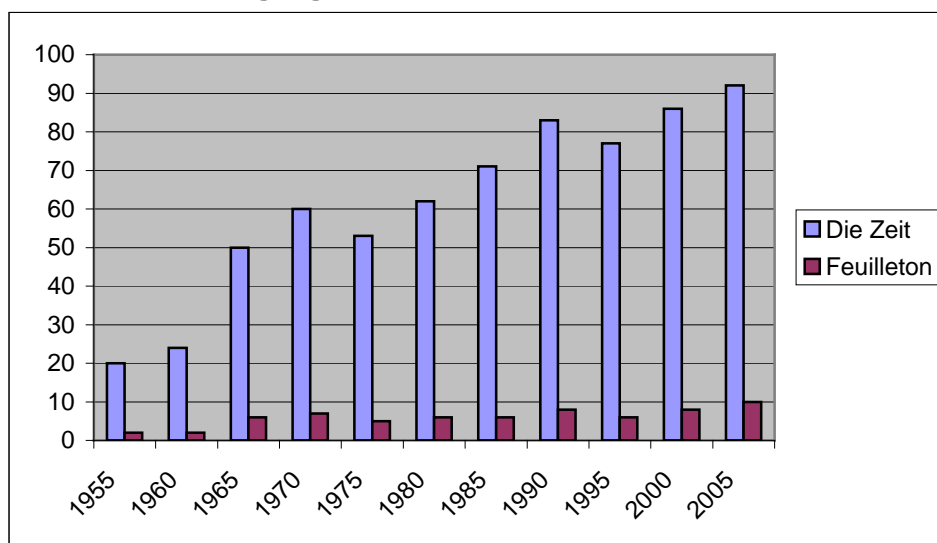
Das Feuilleton berichtete über alle Medien einer ästhetischen Auseinandersetzung mit der Welt, also Film, Fotografie, Theater, Musik, Tanz als Teile des kulturellen Schaffens. Zu dieser ästhetischen Sicht auf die Welt gehörte auch die Berichterstattung über Architektur. Darüber gehörten zum Feuilleton Beiträge zur Ideengeschichte, also Artikel zur Sicht auf die Welt, jenseits eines ästhetischen Zugangs.

Ergänzt wurden diese Berichte durch mehr oder weniger regelmäßige Kolumnen wie beispielsweise *Poohs Corner* von Harry Rowohlt, in denen die Autoren in prosaischer und belletristischer Form persönliche Erlebnisse zum Anlass nahmen, über den Zustand der Welt zu rasonieren.

Unpräzise war die Abgrenzung des Feuilletons zum Literaturteil. Der Literatur war eine eigenständige Rubrik vorbehalten, die in der Regel hinter dem Feuilleton positioniert war. Dennoch fanden sich auch im Feuilleton Features über AutorInnen oder Buchrezensionen, wodurch die Trennung in die Rubriken Literatur und Feuilleton verwischt wurde. Zusätzlich zum Literaturteil wurden unter der Überschrift *Politisches Buch* nochmals gesondert Bücher zu politischen Themen vorgestellt. Diese Rubrik war, entsprechend ihrer inhaltlichen Ausrichtung, hinter dem Politikteil zu finden.

Die Rubrik *Kritik und Information* war bis zum Jahrgang 2000 ein Außenposten des Feuilletons, in dem, neben den regelmäßigen Besprechungen von und Hinweisen auf Radio- und Fernsehsendungen, Aufführungskritiken zu Theater und Konzerten sowie Tonträgerbesprechungen abgedruckt wurden.

### Entwicklung des Seitenumfangs der Zeit und des Feuilletons in der Zeit in den untersuchten Jahrgängen



Auf die Bedeutung der Musikberichterstattung im Feuilleton wurde auf der Grundlage der Anzahl abgedruckter Beiträge geschlossen. Korrekter wäre eine Aussage auf der Grundlage von Zeilen gewesen, da die Beiträge im Feuilleton unterschiedlich lang waren. Arbeitsökonomisch erschien ein solches Vorgehen allerdings nicht als geboten, da der Aufwand, jedes Feuilleton zeilenmäßig auszuzählen, den zu erwartenden Gewinn an Präzision nicht rechtfertigte.

Eine Aussage zum Gewicht der Musik im Feuilleton auf der Grundlage der Anzahl von Artikeln erwies sich als schwierig, weil es im Format der Tonträgerbesprechungen starke Verschiebungen zwischen kurz und langformatigen Beiträgen gab. Zwischen 1980 und 1995 wurden für dieses Format immer wieder wechselnde Präsentationsformen gefunden: Schwankend zwischen kurzen aber regelmäßigen Bespre-

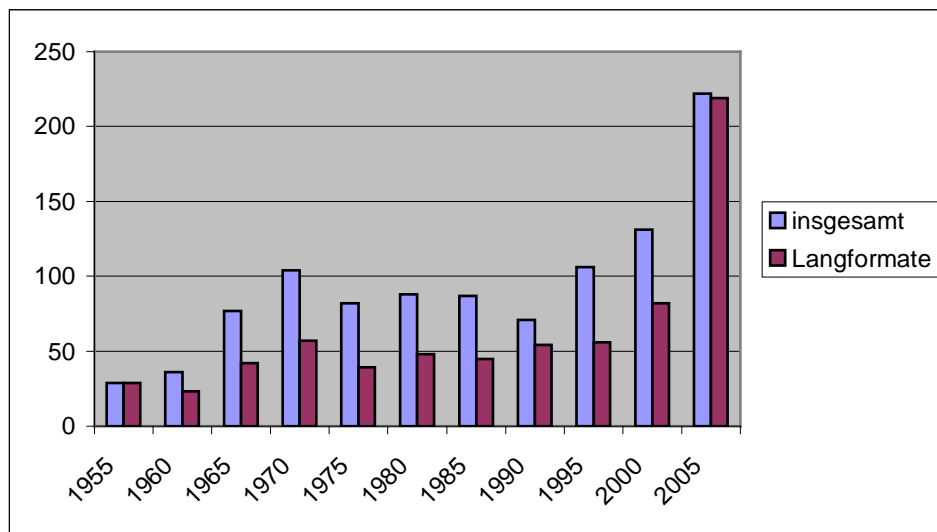
chungen zu ein bis zwei Neuerscheinungen in jeder Ausgabe und längeren Beiträgen mit Sammelrezensionen mit bis zu fünf vorgestellten Tonträgern, die dafür seltener abgedruckt wurden. Entsprechend schwankte die Anzahl der Besprechungen stark zwischen 16 (1990) und 50 (1995), was sich entsprechend auf die Gesamtzahl der Beiträge niederschlug. So war bspw. der auffällige Rückgang in der Anzahl der Beiträge 1990 auf diesen Zusammenhang zurückzuführen.

Nach einem deutlichen Anstieg im Vergleich zu den Jahrgängen 1955 und 1960 oszillierte die Anzahl aller Beiträge zwischen 1965 und 1990 um einen Wert von 80, bei den langformatigen Artikeln um 49 pro Jahrgang. Die Amplitude war bei den langformatigen Beiträgen geringer, und es zeigte sich in der Bewegung um einen Mittelwert ein tendenzieller Anstieg der Anzahl von Beiträgen. Mit noch nicht einmal einem langformatigen Beitrag zur Musik pro Ausgabe als Durchschnitt der Jahrgänge 1965 bis 1995, war die Musikberichterstattung zwar dauerhaft präsent, konnte jedoch nicht als Schwerpunkt des Feuilletons bezeichnet werden. Der tendenzielle Anstieg brachte keine wirkliche Steigerung der Bedeutung der Musikberichterstattung mit sich.

Der Jahrgang 1970 fiel in dieser Bewegung aus dem Rahmen, was auf den Boom der Popberichterstattung zurückzuführen war, die nicht zu Lasten der E-Musik ging, sondern den Anteil der Musikbeiträge insgesamt anhob. Somit ragt dieser Jahrgang aus den direkten Vergleichsjahrgängen 1965 und 1975, sowohl hinsichtlich der lang- als auch der kurzformatigen Beiträge zur Musik, heraus. Im Jahrgang 1995, als Abschluss der langsamen Zunahme der Beiträge zur Musik, wurden immer noch weniger langformatige Artikel zur Musik publiziert als 1970, was die tatsächlich herausragende Stellung dieses Jahrgangs dokumentiert.

Eine deutliche Veränderung der Relevanz musikalischer Themen im Feuilleton ergab sich mit dem Jahrgang 2000, in dem ein klarer Anstieg, sowohl in der Anzahl der kurz- wie langformatigen Beiträge, zu verzeichnen war. In Hinblick auf die langformatigen Beiträge war die Steigerung um 26 (von 56 auf 82) Artikel, ein Hinweis darauf, dass der Musik mehr Bedeutung beigemessen wurde. Der Jahrgang 2005 brachte dann den endgültigen Durchbruch der Musik als Thema des Feuilletons. Mit 222 Beiträgen und einer Steigerung um 70 % wurde Musik zu einem bestimmenden ästhetischen Medium des Feuilletons. Bedeutend war der Jahrgang 2005 besonders in Hinblick auf die Verteilung zwischen kurz- und langformatigen Beiträgen. Mit diesem Jahrgang wurden die kurzformatigen Artikel fast völlig eingestellt, so dass 56 langformatigen Beiträgen aus dem Jahrgang 1995 im Jahr 2005 219 gegenüberstanden; eine Vervierfachung innerhalb von zehn Jahren.

### Anzahl der langformatigen und Aller Beiträge zur Musik in den ausgewählten Jahrgängen des Zeit-Feuilletons



Diese Ausdehnung ging vor allem auf die Einführung von Sonderteilen zur Musik zurück. Diese Sonderteile, von denen 2005 fünf erstellt wurden, firmierten unter der Überschrift *Feuilleton* und waren dadurch eindeutig als Bestandteile dieser Rubrik erkennbar, trugen jedoch den Zusatztitel *Musik* in der Rubrikenzeile. Mit der Einführung dieser Seiten setzte sich redaktionsintern das Musikfeuilleton mit der Ansicht durch, eine Gleichstellung der Musik mit der Literatur sei wünschenswert. Das ergab ein Gespräch mit Claus Spahn, Chefredakteur des Musikfeuilletons der *Zeit*. Literaturbeilagen waren schon seit 1955 als Sonderteile und Einlagen, jenseits der regulären Ausgabe der *Zeit*, veröffentlicht worden. Mit den fünf Sonderseiten zur Musik wurde nun ein ähnlicher Weg beschritten, der die Musik allerdings klar als Bestandteil des Feuilletons beibehielt. Die Einführung dieser Seiten wurde durch die Akquirierung von Anzeigen der Musikindustrie finanziert.

Die Steigerung im Umfang der Musikberichterstattung war maßgeblich einer Verschiebung innerhalb der Sparte *Plattenkritiken*, von kurz- zu langformatigen Beiträgen, geschuldet. Durch diese Umformung wurden die Tonträgerbesprechungen zum dominierenden Format des Musikfeuilletons. Die Bedeutung der CD-Kritiken wurde noch von einer Wandlung der Portraits verstärkt. Inhaltlich und von der Aufmachung her wurde die Trennlinie zwischen Portraits und Tonträgerbesprechungen verschwommener. Den Portraits wurde nun ein Liste von CDs der vorgestellten MusikerInnen oder DirigentInnen beigelegt, zuweilen wurden Portraits sogar aus Anlass einer neuen Veröffentlichung publiziert. Die Grenze zwischen den Sparten *Plattenkritiken* und *Portrait* wurde damit prekär.

Es zeigte sich hierin ein Trend zur Kaufberatung. Das Feuilleton versorgte die LeserInnen nunmehr nicht nur mit Informationen über die Musikwelt, sondern sprach sie gleichzeitig als KonsumentInnen an, denen sich *Die Zeit* als Orientierungshilfe im unübersichtlichen Marktgeschehen anbot. Dies galt insbesondere für die Musiksonderteile, die als Plattform zur Darstellung des Musikmarktes konzipiert waren. Diese Konsum- und Serviceorientierung hatte jedoch klare Grenzen. Die beigelegten Listen bei den Portraits waren kommentarlos und stellten kein Ranking dar, sie waren



Hinweise auf das Œuvre, keine Empfehlungen. So betonte auch der leitende Redakteur des Musikfeuilletons, Claus Spahn im Gespräch, dass dem Feuilleton eine solche Serviceorientierung fern liege.

## **Repräsentation von E- und U-Musik**

### E-Musik

Die Sphäre der E-Musik war, im Sample der untersuchten Jahrgänge bis zum Jahr 2000 bestimmend im Bereich des Musikfeuilletons. Nur im Jahrgang 1970 war zwischenzeitlich ein annähernd ausgeglichenes Verhältnis in der Beschäftigung mit der Musik der beiden Sphären „E“ und „U“ festzustellen. In allen anderen untersuchten Jahrgängen bis 2000 dominierte die E-Musik das Feuilleton. Es ist zu betonen, dass die Steigerung der Beiträge zur U-Musik im Jahrgang 1970 nicht zulasten der Berichterstattung über Themen der ernsten Musik ging, sondern zusätzlich zur Bestehenden erfolgte. Dies sollte auch kennzeichnend für den Bruch ab dem Jahr 2000 sein. An der Ausdehnung des Musikfeuilletons im Jahrgang 2005 hatten beide Sphären der Musik gleichermaßen Anteil, nachdem im Jahrgang 2000 eine quantitative Angleichung der Berichterstattung zur E- und U-Musik erreicht werden konnte. Das bestimmende Langformat der Beschäftigung mit E-Musik war bis zum Jahrgang 2005 die Aufführungsbesprechung. Beiträge in den Sparten *Portraits*, *Anlässe* und *Musikgeschehen* blieben dahinter weit zurück. Mit der Umstellung der Tonträgerbesprechungen zu langformatigen Beiträgen wurden die Aufführungsbesprechungen als bestimmendes Langformat von den CD-Kritiken abgelöst. Neben den Tonträgerkritiken gewannen im Jahrgang 2005 die Portraits mit ihrer und durch ihre Nähe zur Plattenbesprechung an Bedeutung. Die Serviceorientierung bahnte sich mit dieser Entwicklung der CD-Kritiken und Portraits in der Sphäre der E-Musik ihren Weg. Dieser Wandel bedeutete gleichzeitig das Ende der Dominanz der Oper als bestimmendes Idiom der E-Musik. Die starke Stellung der Oper verband sich mit der Betonung der Aufführungskritiken als maßgebliches Format der Berichterstattung über E-Musik.

Die Konzentration auf Opern innerhalb der Aufführungskritiken war sowohl auf den besonderen Aufmerksamkeitsfaktor von Opernpremieren als auch auf das Fehlen eines Lokalbezuges der *Zeit* zurückzuführen. Opernpremieren sind bundesweit (z.T. sogar international) beachtete Ereignisse in der Sphäre der E-Musik. Das Konzertwesen hingegen kennt solche klaren Punkte der Aufmerksamkeit weniger. Ensembles wie das *Alban Berg Quartett* haben keinen klaren Tourplan mit Anfang und Ende, sondern sind mehr oder weniger das gesamte Jahr über zu hören. Besondere Termine wie Tourauftritte, als Ansatzpunkte für Besprechungen, fallen somit weg. Das Konzertwesen zeigt sich amorph, dezentralisierter als die Oper, die mit ihren Premieren klare Termine setzen.

Hinzu kommt, dass *Die Zeit*, so Claus Spahn im Gespräch, keinen ausgewiesenen Lokalbezug zu Hamburg hat, anders als bspw. die Frankfurter Allgemeine Zeitung zu Frankfurt oder die Süddeutsche Zeitung zu München. Da der Spielplan der Ham-

burger Aufführungsorte nicht die Themen vorgibt, ergab sich daraus kein Ansatzpunkt für die Besprechung von Konzertaufführungen.

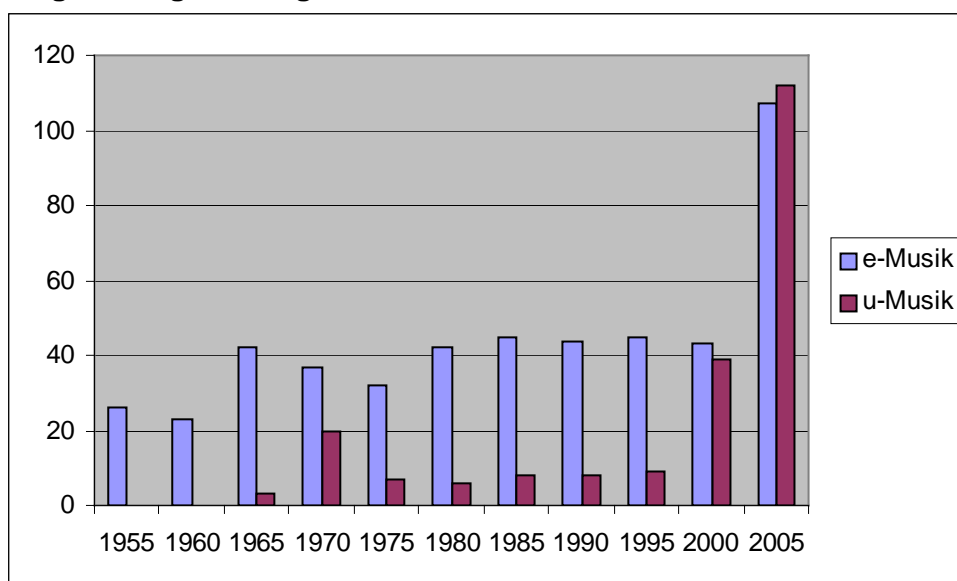
Mit der Verschiebung hin zu den Tonträgerkritiken schwand die Dominanz der Oper in der Sphäre der E-Musik, da für CD-Veröffentlichungen das musikalische Idiom keine Rolle mehr spielt. Ob Konzert oder Oper, der Ansatzpunkt ist immer mit dem neu erschienenen Tonträger verbunden.

Die Beschäftigung mit *Neuer Musik*, als Idiom der E-Musik, unterlag deutlichen Schwankungen. Dies bezog sich vor allem auf die Besprechung von Opern-Uraufführungen. Auf Jahrgänge, in denen Uraufführungen neuer Opern die Hälfte aller Besprechungen ausmachten, folgten Jahrgänge, in denen sie kaum repräsentiert waren. Auch im Konzertbereich war eine solche Schwankung kennzeichnend. Ein Muster in dieser Entwicklung war nicht zu erkennen.

Im Gegensatz zu den starken Schwankungen im Umfang der Berichterstattung über *Neue Musik* im Feld der Oper war bei den Festivals ein klarer Bias zuungunsten zeitgenössischer Musik festzustellen. Ein Vergleich der Berichterstattung zu den Festspielen in Salzburg und Bayreuth einerseits und derjenigen in Donaueschingen oder den *Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik* andererseits dokumentiert hier einen deutlichen Unterschied. Während erstere einen sicheren Platz in der Berichterstattung hatten, wurde über die zweitgenannten, wichtigen Veranstaltungen der neuen Musik, nur sporadisch berichtet.

Die *Neue Musik*, das zeigen die beiden Beispiele, hatte keinen festen Stellenwert im Feuilleton der Zeit. Das klassische Repertoire blieb das bestimmende Feld innerhalb der E-Musik – trotz einer erkennbaren Offenheit für zeitgenössische Ansätze.

### Langformatige Beiträge zur E- und U-Musik



### U-Musik

U-Musik hat sich mit dem Jahrgang 2000 als fester Bestandteil des Musikfeuilletons etabliert. In den davor liegenden untersuchten Jahrgängen waren der Boom 1970

und die Backlash-Bewegung 1975 bemerkenswert. Unvermittelt wurde U-Musik als Idiom entdeckt, neues Personal für die Berichterstattung angeheuert und ebenso plötzlich schwand dieses Interesse an U-Musik wieder. Der Boom des Jahrgangs 1970 basierte auf der Aufnahme von Pop als Idiom der U-Musik, während Chanson, Schlager und Singer-Songwriter, die 1965 das Feld der U-Musik allein besetzten, von dieser Dynamik nicht profitierten. Spekulativ werden die Gründe für Boom und Backlash in einer Marktorientierung gesehen, im Versuch, eine junge akademische LeserInnenschaft zu gewinnen. Der Backlash, der sich im Jahrgang 1975 zeigte, wird als Scheitern dieses Versuches interpretiert.

Abgesehen von diesem „Zwischenhoch“ ist eine annähernd gleichbleibend niedrige Repräsentation von Themen der U-Musik in den langformatigen Beiträgen zwischen 1965 und 1995 festzustellen. Die Berichterstattung über Themen der U-Musik beschränkte sich nach 1970 zudem wieder auf die Idiome Chanson und Singer-Songwriter. Diesbezüglich brachte der Jahrgang 1995 einen ersten Wandel. Pop wurde mit diesem Jahrgang zum bestimmenden Idiom im Bereich der U-Musik und blieb es über alle weiteren analysierten Jahrgänge.

Im Jahrgang 2000 erfolgte schließlich der entscheidende Schritt zur (quantitativen) „Gleichberechtigung“ von E- und U-Musik. Der Anteil der langformatigen Artikel zur U-Musik stieg von neun auf 39 und lag damit nur noch um vier Beiträge unter der Anzahl, der zur E-Musik veröffentlichten Artikel, so dass von einem ausgeglichenen Mengenverhältnis zwischen E- und U-Musik gesprochen werden kann. Im Jahrgang 2005 waren erstmals mehr Beiträge zur U-Musik als zur E-Musik im Feuilleton der *Zeit* zu lesen. Der Wandel vollzog sich, wie schon im Jahrgang 1970, nicht langsam, sondern war als eindeutige Entscheidung für die Aufnahme von Pop in das Feuilleton zu erkennen, die dann entsprechende Folgen in der Publikationstätigkeit nach sich zog. Möglich war dies, wie schon 1970, nur durch neues und zusätzliches Personal. Nachdem U-Musik bis 1995 nur en passant vom bestehenden Redakteurstab behandelt wurde, waren 2005 über 20 neue (freie) JournalistInnen für die Beiträge zur U-Musik zuständig.

Für die Steigerung war vor allem die Sparte *Plattenkritiken* verantwortlich, *Portrait*, *Aufführungskritiken* hatten in geringem Umfang Anteil an der Steigerung während die Sparte *Anlässe* nichts zu der Zunahme beitrug. Mit dem Bruch blieb Pop das bestimmende Idiom der U-Musik.

In der Beschäftigung mit U-Musik/Pop war ein Spagat zwischen Beiträgen zu *adult oriented rock* und Berichten zu Musik jenseits des Mainstreams erkennbar. Mit diesem Zugang wurden einerseits viele musikalische Idiome, von Rock bis Elektro abgedeckt, ohne dass die Beiträge dabei ausgesprochenen Insidercharakter erhalten hätten. Mit diesem Spagat gelang es sowohl die „Alt-68er“, die die Entwicklungen im Pop-Bereich ab Mitte der 70er Jahre nicht mehr mitgemacht hatten, anzusprechen als auch jüngere Menschen zwischen 20 und 30, die in dem dynamischen Popfeld ihr kulturelles Zuhause gefunden hatten, und die die Dynamik in dieser Szene (vielleicht auch jenseits des Feuilletons der *Zeit*) mitverfolgten. Vor diesem Hintergrund ist es nicht überraschend, dass die Auswahl der besprochenen Musik der Sparten *Portrait* und *Plattenkritiken* jenseits des *adult oriented rock* eine deutliche Nähe zu

den Popmagazinen *Spex* und *Intro* erkennen ließ. Eine Nähe, die mit der Ausdehnung der Musikberichterstattung deutlicher zu Tage trat.

Der beschriebene Zugang zur U-Musik und zum Pop, mit seinem Spagat zwischen Indie und Mainstream, änderte sich durch die Ausweitung der Berichterstattung zur U-Musik nicht. Allerdings konnte durch die größere Anzahl der Beiträge ein engeres Netz geknüpft werden, das Raster wurde feiner, es konnte ein immer reichhaltigeres Bild von der U-Musik-Szene gezeichnet werden.

Erwähnenswert ist, dass in Bezug auf die Tonträgerbesprechungen schon 1975 ein annähernd ausgeglichenes Verhältnis zwischen E- und U-Musik erreicht worden war, das sich dann durchgängig, über die verschiedenen Wechsel in der Erscheinungsform der Besprechungen hinweg, hielt. Als Kurzformate waren die Plattenkritiken, in Bezug auf die Repräsentation von U-Musik, nicht von Bedeutung, da sie im Feuilleton kaum auffielen. Die Rolle der CD-Kritiken änderte sich erst mit dem Wechsel von den kurz- zu den langformatigen Beiträgen. Die Besprechungen zur U-Musik wirkten bis dahin verloren, in einer Umgebung, die eindeutig durch E-Musik bestimmt war.

Es bleibt festzuhalten, dass nach Boom, Backlash und einer langen Phase u-musikalischer Diaspora diese Sphäre der Musik als gleichberechtigter Bestandteil neben der E-Musik Eingang in das Feuilleton gefunden hat. Es ist davon auszugehen, dass eine erneute Beendigung der Auseinandersetzung mit U-Musik und Pop nicht erfolgen wird.

## **Präsentation und Konstruktion von E- und U-Musik**

Das Sample der analysierten Aufführungsbesprechungen umfasst 13 Beiträge. Davon richteten fünf Beiträge ihre Aufmerksamkeit auf Aufführungen aus der Sphäre der E-Musik, acht Kritiken widmeten sich Konzerten der U-Musik. Schon früh zeigte sich, dass die Würdigungen in Hinblick auf die Konnotation der beiden Sphären keine Unterschiede erkennen ließen. E- und U-Musik wurde mit der gleichen Ernsthaftigkeit und Selbstverständlichkeit gegenüber getreten. Wenn ein Gegenstand der Auseinandersetzung für würdig erachtet wurde, war die Haltung zu ihm prinzipiell akzeptierend. Entscheidend für den Umgang mit U-Musik und Pop im Speziellen war somit die Aufnahme der U-Musik in das Feuilleton überhaupt, die Frage nach der Konnotation erübrigte sich damit. In der Nicht-Beachtung u-musikalischer Themen äußerte sich eine klare Konnotation, die diese Musik als dem Feuilleton für nicht würdig ansah. U-Musik war kein Thema, weil sie in den Augen der (Chef-)Redaktion nicht in den Kanon der legitimen Kultur gehörte. Wurde doch über sie berichtet, war dieser Gegenstand offensichtlich der Berichterstattung würdig, die Haltung zu ihm war von der beschriebenen Ernsthaftigkeit und Selbstverständlichkeit geprägt.

Einzige Ausnahme hinsichtlich der Selbstverständlichkeit und Ernsthaftigkeit in der Berichterstattung stellt die Besprechung der Rockoper *Tommy* von *The Who* durch Heinz Josef Herbort im Jahrgang 1970 dar. Herbort, angestammter Rezensent für

die E-Musik, verfasste mit sehr feiner und subtiler Ironie einen Verriss der Aufführung und ließ eine Distanz zum Gegenstand der Kritik erkennen, die deutlich machte, dass die Aufführung nicht ernst genommen wurde.

Auf der Ebene der Präsentation von E- und U-Musik geht es darum, ob sich in den Beiträgen die Konstrukte E- und U-Musik reproduzierten, ob die beiden Sphären der Musik im Schreiben über sie von einander unterscheidbar wurden, welche Zuschreibungen zu der jeweiligen Sphäre gemacht wurden, wie sich möglicherweise Themen, Sujets und sprachliche Elemente in der Berichterstattung unterschieden, ob und wie E- und U-Musik als solche erkennbar wurden.

Ein Unterschied im Zugang zu den rezensierten Konzerten der Sphären von E- und U-Musik ist in Bezug auf die Ausführlichkeit, mit der sich der materialästhetischen Seite der Aufführungen gewidmet wurde, festzustellen. Hier zeigt sich, dass diesem Aspekt der Rezensionen in den E-Musikbesprechungen durchgängig deutlich mehr Raum gegeben wurde, als in den Rezensionen der U-Musik.

Aufbau und Struktur der Musik waren dabei ebenso Themen wie die „handwerklichen“ Leistungen der MusikerInnen. Im Zugang zur Musik offenbarten sich persönliche Vorlieben und Hintergründe. So fühlte sich Heinz Josef Herbort einem musikwissenschaftlichen Zugang verpflichtet. Insbesondere seine Rezension von Zimmermanns *Die Soldaten*, mit ihrem ausgeprägt wissenschaftlichen Vokabular, machte sowohl seinen persönlichen Hintergrund als Musikwissenschaftler deutlich, wie sich hierin auch die Erwartung an ein entsprechend gebildetes und geschultes Publikum offenbarte. Auf der anderen Seite bediente sich Hans Rutz in seiner Besprechung der Oper *Irische Legende* einer sehr bildhaften und assoziativen Sprache in der Deskription der Musik.

Die Beschreibung der materialästhetischen Seite der U-Musik fiel hingegen immer recht kurz aus. Oft beschränkten sich die Einlassungen zu diesem Thema auf die Nennung des musikalischen Idioms, dem die jeweilige Musik zugerechnet wurde. Zur Struktur, zum Aufbau der Musik wurden keine Angaben gemacht, die über die Erwähnung der Harmoniefolge I-IV-V-I hinausgingen.

Durch einen Umkehrschluss kann auf dieser Ebene eine Zuschreibung für E-Musik herausgearbeitet werden. So ist festzuhalten, dass die Struktur und Melodieführung der U-Musik in drei Besprechungen als „einfach“ dargestellt wurde. Es waren dies die Kritiken zu den Konzerten von George Moustaki („einfache Melodien“<sup>428</sup>), *The Who* („die harmonischen Gerüste der Arrangements gehen von dem Schema I-IV-V selten ab“<sup>429</sup>) und zu Marius Müller-Westernhagen („Eine recht einfache, geradlinige Rockmusik mit klaren, leicht verständlichen Akzenten, unkomplizierten Melodien und kaum einmal unerwarteten Harmoniefolgen.“<sup>430</sup>). Da eine solche Charakterisierung in keiner der acht Kritiken zu Aufführungen aus der Sphäre der E-Musik getroffen wurde, ließe sich als Umkehrschluss festhalten, dass E-Musik nicht dem Etikett „einfach“ entspricht.

---

<sup>428</sup> Sack, M.: Bariton ..., Zeilen 82-84.

<sup>429</sup> Herbort, H.: Beat ..., Zeilen 67-75.

<sup>430</sup> Schulz, T. R.: Profi ..., Zeilen 76-80.

In allen nachgelagerten Themenkomplexen zur Musik, die nicht mehr die Materialästhetik betrafen, sondern ihre Präsentation (die Art, wie über sie geschrieben wurde), ist kein signifikanter systematischer Unterschied in den Besprechungen mehr festzustellen, der die Konstrukte E- und U-Musik reproduziert hätte. In einigen Aspekten der Präsentation ist an Stelle einer Unterscheidung sogar die Tendenz zu einer Übereinstimmung der Zugänge zu beiden Sphären der Musik zu erkennen. So war es in den Besprechungen der E- wie der U-Musik gleichermaßen unüblich, Verweise auf andere MusikerInnen einzubringen. Wurden solche Verweise von den Rezensenten hergestellt, dienten diese Bezüge als klangliche Orientierungshilfe, stellten einen Vergleich im Sinne eines „klingt wie“ dar. Im Bereich der Opern konnte durch den Verweis auf andere Stücke ein inhaltlicher Bezug hergestellt werden. In der Sphäre der E-Musik waren es die Besprechung des *Helikopter-Quartetts*, die mit einem Bezug auf Hindemith eine klangliche Charakterisierung herstellte, und die Besprechung von Zimmermanns *Soldaten*, in der mit einer Abgrenzung von Bergs *Wozzeck* der inhaltliche Rahmen absteckt wurde.

Im Sample der U-Musik war es vor allem die Besprechung des Konzertes von Gov't Mule, in der Christoph Dieckmann durch intensive Vergleiche mit anderen Bands versuchte, den Sound der Band zu charakterisieren. Weniger deutlich, bzw. mit einer anderen Zielsetzung, wurden in der Besprechung des Konzertes von Vic Chesnutt andere Bands und MusikerInnen als Vergleichsmaßstäbe angegeben.

Das Charakteristikum der U-Musikbesprechungen, insgesamt wenig auf andere MusikerInnen zu verweisen, das kurze und knappe Nennen von Idiomen, ohne weiter auf die Musik selbst einzugehen, dies deutet darauf hin, dass die AutorInnen entweder auf die Bekanntheit der rezensierten Bands oder der Interpreten setzten, oder darauf, dass die Erwähnung des Idioms zur Kennzeichnung der Musik genüge. Ähnlich selten wie Vergleiche mit anderen KünstlerInnen fanden sich in den Aufführungsbesprechungen Darstellungen des Œuvres der MusikerInnen und KomponistInnen. Es gab sowohl Besprechungen der E- wie der U-Musik, in denen dies erfolgte, in der Mehrzahl der Beiträge unterblieb eine solche Darstellung jedoch.

Unüblich war es, auf die musikgeschichtlichen und gesellschaftlichen Wurzeln der Musik, ihre Tradition einzugehen. Hier zeigt sich ein Bias dergestalt, dass solche Hinweise, wenn sie gemacht wurden, allein in Besprechungen der U-Musik zu finden sind. Allein in dem Artikel *Es swingt, es jumpst, es rockt* zum Gospel und Spiritu-alfestival, wie in der Würdigung des Auftritts von Linton Kwesi Johnson wurden jeweils die Hintergründe der Musik, Spirituals auf der einen und Dub/Reggae auf der anderen Seite, dargestellt. Der Eindruck der Selbstverständlichkeit der Konzertbesprechungen mag nicht zuletzt aus diesem Umstand herrühren: Ein Verweis auf die (gesellschaftliche) Geschichte der Musik erläutert gleichzeitig die Relevanz dieser Musik, stellt eine Begründung für den Abdruck dieser Rezension dar, macht somit auch deutlich, dass es etwas zu begründen gibt. Fehlt eine solche Erklärung, erscheinen die Musik und ihre Besprechung hingegen als selbstverständlich.

So wenig die Geschichte der Musik thematisiert wurde, so wurde Musik insgesamt kaum als ein gesellschaftliches Moment wahrgenommen, als eines, das sich nicht

(nur) aus sich allein erklärt, sondern an Gesellschaft geknüpft ist und Ausdruck gesellschaftlicher Bedingungen ist.

Noch allgemeiner kann festgehalten werden, dass in den Artikeln keine Funktion der Musik erkennbar wurde, sie nicht über sich hinaus wies, ihr keine Bedeutung, außer Musik zu sein, zugeschrieben wurde. Gegenbeispiele zu dieser Aussage fanden sich sowohl in den Kritiken zur E- wie zur U-Musik. In den Besprechungen der Opern *Irische Legende* und *Aniara* wurde ein enger Bezug der Musik zum Thema der Oper hergestellt, so im Fall der *Irischen Legende*, wie die Musik der *Aniara* der Ausformung der theatralen Rollen diene; die Musik blieb somit nicht „bei sich“. Von den Besprechungen zu Konzerten aus der Sphäre der U-Musik war es insbesondere Linton Kwesi Johnsons Konzert, in dem Musik eine klare, in diesem Fall politische, Aussage zugesprochen bekam und sie selbst als Bestandteil antifaschistischer und antirassistischer Kämpfe dargestellt wurde. Und diese Bedeutung und Funktion waren nicht (nur) im Libretto verankert, sondern Heidkamp interpretierte die Musik selbst als Ausdruck kämpferischer Verteidigung.

Eine Bedeutungszuweisung an Musik wäre durch einen interpretativen Zugang zur Musik (und zum Libretto) möglich gewesen, der musikalische Elemente zu einem quasi sprachlichen Repräsentanten, z.B. von Gefühlen, Zuständen, Dingen gemacht hätte. Ein so gearteter Zugang war in den Aufführungskritiken zur E- wie zur U-Musik gleichermaßen selten zu finden. Musik wurde nicht, als ein mit Sprache vergleichbares, Kommunikationsmedium aufgefasst, dem bestimmte Formen als Bezeichnendes für ein Bezeichnetes codiert sind. Wo Bezüge hergestellt wurden, wie in der Verbindung von „tiefer Empfindung“ und „Musik die auf den Herzschlag hört“ in Heidkamps Besprechung des Konzertes von LKJ, geschah dies spekulativ. Die Beziehungen zwischen Musik (Signifikans) und Bedeutung (Signifikant) wurden postuliert, nicht hergeleitet, der Wahrheitsgehalt wurde zur Glaubensfrage.

Musik trat ebenfalls nicht als Symbolsystem zweiter Ordnung in den Vordergrund. Die Frage, was bedeutet es, wenn diese Musik gehört wird, wurde in keiner Aufführungsbesprechung gestellt.

So selten nach Bedeutung und Ausdruck der Musik gefragt wurde, so selten wurde die Intention der MusikerInnen und KomponistInnen zum Thema gemacht. Mit der rezensierten Musik wurde (aus der Sicht der Rezensenten) nur selten etwas beabsichtigt, war die Musik nur selten mit einer Aussage verbunden. Die Rolle, die die Musik für ihre MacherInnen persönlich spielt, wurde nicht angesprochen.

In den Rezensionen wurde von keinem der Autoren eine RezipientInnenperspektive eingenommen. Diese hätte nach Bedeutungsmöglichkeiten der Musik für die RezipientInnen gefragt, unabhängig von einer Intention der Musikmachenden. Das Publikum wurde jedoch nur selten überhaupt zum Thema, wobei sich abermals ein Bias zur U-Musik zeigt, da in keiner Besprechung der E-Musik auf die HörerInnen und ZuschauerInnen eingegangen wurde. Das Publikum wurde in den Artikeln, in denen es als Beteiligte der Aufführung angesprochen wurde, nicht zu einer Instanz, durch die das Geschehen wahrgenommen wurde. Die AutorInnen nahmen auch selbst keine Rolle als beteiligte ZuhörerInnen ein, sondern gingen, wie Konrad Heidkamp in der Besprechung des LKJ Konzertes, auf Distanz zum Publikum. Die Rolle des

Publikums, in denjenigen U-Musik-Besprechungen in denen es angesprochen wurde, war die, des Mediums einer Wirkung von Musik: Am Verhalten des Publikums wurde deutlich, dass die Musik emotional berührte und bewegungsstimulierend wirkte. Hervorzuheben ist an dieser Stelle nochmals die Schilderung der Rezeptionssituation „Konzertsaal“ in der Aufführungskritik des Marius Müller-Westernhagen-Konzertes. Die entindividualisierende Wirkung dieses Settings, die als „Reichsparteitag des Rock'n'Roll“ bezeichnet wurde, zeigte eine Situation an, in der sich das Publikum ganz der Musik hingibt und dabei nicht in einer kontemplativen Distanz zur Darbietung verharret, sondern aktiver Teil des Geschehens wurde.

Da das Publikum nicht zu einem Aspekt der Rezensionen wurde und die Autoren durchgehend eine distanzierte Haltung zur Aufführung einnahmen, blieb kein Raum und kein Ansatz, eine Wirkung der Musik zu beschreiben.

In der übereinstimmenden Tendenz, die Musik bei sich zu lassen, sie nicht in einen Kontext zu stellen, nicht nach Bedeutung, Aussage, Intention und Lesarten zu suchen, in diesem, über die Konstruktgrenzen hinweg erkennbaren Verzicht auf einen interpretierenden Zugang zur Musik, wurde die Musik beider Sphären zu einer Sache für sich und folgte damit einem Anspruch des *l'art pour l'art*.

Es kann festgehalten werden, dass die Aufführungskritiken auf der Ebene der Präsentation die Konstrukte „E“ und „U“ nicht reproduzierten. Allein hinsichtlich des Umfangs, mit dem auf die materialästhetische Seite der besprochenen Aufführungen eingegangen wurde, war ein deutlicher Unterschied in den Artikeln zu E- und U-Musik erkennbar. Darüber hinaus zeigte sich vor allem eine Überschneidung und Übereinstimmung der Beiträge in einigen Tendenzen des Zugangs zu den besprochenen Konzerten über die Konstruktgrenzen hinweg. Statt einer Affirmierung der Konstrukte, kann schlussfolgernd festgehalten werden, dass sich die Kritiken in dem Maße unterscheiden, in dem das Material (die Aufführung) unterschiedliche Ansätze zur Beschreibung bot: So unterschiedlich das Material, so unterschiedlich stellt sich die Rezension dar.

Eine extrem laute Rock'n'Roll Band mit kopfschwingenden und verwegen dreinschauenden Musikern produziert Bilder, für die der semantische Setzkasten andere Begriffe bereithält, als für ein befracktes Orchester und eine klassische, theatrale Operndarbietung. Entsprechend mussten sich die Aufführungskritiken unterscheiden, auch wenn sie thematisch ähnliche Felder abdeckten: Rahmen der Aufführung, die Musik, die Bühnenpräsenz/die Handlung, das Libretto, das Œuvre.

In den Aufführungskritiken zur U-Musik zeigten sich wiederkehrende Bilder und Sujets, die unterhalb der Ebene von Themen lagen. Angesprochen wurde das Ende des rebellischen Elements im Rock'n'Roll sowie das Bild, des sich treu gebliebenen Musikers. In letzterem war die Differenzierung in Mainstream und Nicht-Mainstream angelegt, die sich auch an anderer Stelle zeigte (vgl. Konrad Heidkamp in seiner Rezension des LKJ-Konzertes). Seine Ästhetik verteidigt der Musiker, der sich selbst und seinen künstlerischen Überzeugungen treu bleibt, gegen einen negativ konnotierten Mainstream. Der authentische Musiker erliegt den Verlockungen und



Verwicklungen der Musikindustrie nicht, er geht konsequent seinen musikalischen Weg, was ihn vor allem deshalb ehrt, weil er entbehrungsreich und vor allem mit einer monetären Schlechterstellung verbunden ist. Kennzeichnend für die Schmähen des Mainstreams war, dass diese Kategorie amorph blieb; es wurde nie deutlich, ob welcher Kriterien der Mainstream zu einer minderwertigen, ja verachtenswerten Musik wird. Die Verbindung von Mainstream und Popularität bzw. kommerziellem Erfolg ist in den wenigen Beispielen, in denen Musiker dieser Ebene der Popmusik angeführt werden, wie Phil Collins, nicht zu übersehen. Warum aber Popularität, zumal im Pop, ein Dünkel sein soll, wird nie ersichtlich. Mit der Abgrenzung vom Mainstream wurde innerhalb des Pop eine Konstruktbildung betrieben, die in ihrer Aufladung derjenigen von E- und U-Musik in nichts nachsteht. Nach der Betätigung einer „Suche/Ersetze“-Funktion, die E- und U-Musik durch „independent“ und „mainstream“ ersetzt, würde der Beitrag von Carl Dahlhaus in der Welt des „guten“ Pop viel Zustimmung erhalten.

In dem starfeindlichen Topos, das sich in der Rezension des Konzertes von *Gov't Mule* ausdrückte, in der Ablehnung der Rolle der dominanten Bühnenfigur, spiegelte sich die anti-rockistische Wende in der Popgeschichte. Bis dahin verkörperten die RockheldInnen durch ihre Musik und ihr Auftreten mehr oder weniger authentisch eine dissidente Stellung zur Gesellschaft, standen für Werte und Slogans wie Sex, Drugs, Rock'n'Roll, eine Betonung des Bauches gegen den Kopf. Die MusikerInnen waren die Verkörperung dieses Lebensgefühls und mussten diesen Ansprüchen auch privat entsprechen, da andernfalls Zweifel an ihrer Authentizität aufkamen. In der Zurückweisung der Rolle des Rock'n'Roll-Stars durch *Government Mule* drückte sich das Ende dieses Bildes und dieser Funktion des Rock'n'Roll aus, wie es auch schon in der Besprechung des Vic Chesnutt-Auftrittes anklang: Rock'n'Roll als Lebensgefühl einer Generation hatte abgedankt.

## **Das Feuilleton und die Wissenschaft**

Überschneidungen zwischen den wissenschaftlichen Texten und dem Feuilleton waren nicht einheitlich. Entsprechend der Aufteilung der theoretischen Zugänge in zwei Gruppen, den drei politischen und gesellschaftskritischen Zugängen Adornos, Boehmers und Grossbergs auf der einen und der materialästhetische Zugang Dahlhaus' auf der anderen Seite, fanden sich unterschiedlich intensive Überschneidung mit den Aufführungsbesprechungen in der *Zeit*.

Zwischen den ersten drei Analysen zur E- und U-Musik und der Musikberichterstattung in der *Zeit* ergibt sich in den Konfrontationen mit den jeweiligen Materialblöcken kaum eine tiefergehende Übereinstimmung in der Begrifflichkeit und im Zugang zur Musik.

Auf der materialästhetischen Seite ist es *Komplexität* auf die nur andeutungsweise in einer der Aufführungskritiken Bezug genommen wurde. In der Rezension der Uraufführung von Zimmermanns *Soldaten* wurden Vielschichtigkeit und Komplexität in der Oper herausgehoben, was sich jedoch nicht allein auf die Musik bezog, sondern

auf alle Elemente der Inszenierung, vor allem die Verteilung des Geschehens auf fünf Bühnen, einschloss. In allen anderen Rezensionen von E-Musik, in denen die Autoren der Beschreibung der Musik viel Raum gaben, blieb dieses Kennzeichen ungenannt. *Komplexität* fand in seinem Fehlen, als Mangel an Komplexität, in drei Kritiken aus der Sphäre der U-Musik Erwähnung. Anders als bei Adorno wurde aus der materialästhetischen Beschaffenheit, aus der Feststellung der Komplexität, wie aus ihrem Fehlen, keine Schlussfolgerungen auf die Bedeutung der Musik gezogen. Die von Adorno gesehenen positiven Aspekte der materialästhetischen Seite von U-Musik, wie die Wahrung des Einzelelements im Komplex der Komposition in den Evergreens, blieben gänzlich ohne Widerhall. Das Bild vom Verhältnis des Einzelteils zur Gesamtheit fand generell keine Anwendung in den Rezensionen.

Die deskriptive Haltung zur Musik, die für das Feuilleton charakteristisch war, traf sich nicht mit dem interpretierenden Zugang Adornos, der aus der Materialästhetik eine Stellung der Musik zur und gegen die gesellschaftliche Verfasstheit ableitete. Dies galt auch für seine Feststellung einer affirmativen Wirkung der U-Musik, die er in ihrer Beschaffenheit begründet sah. Da die Haltung des Feuilletons gegenüber ihrem Gegenstand in allen Rezensionen der U-Musik durch Ernsthaftigkeit und Selbstverständlichkeit geprägt war, blieb für solche kritischen Sichtweisen kein Platz.

Das Fehlen von Anknüpfungspunkten war nicht nur in den Aufführungskritiken des ersten Materialblocks festzustellen, sondern galt für alle analysierten Beiträge des Feuilletons.

Für Boehmers Zugang zur E- und U-Musik hingegen bringt eine Ausdehnung der Suche nach Überschneidungen auf alle Artikel neue Aussagemöglichkeiten.

Boehmers, an Adornos Materialästhetik orientierter Text trug eine sehr viel realpolitischere Note, als Adornos Verweis auf das utopische Potenzial von Musik. Materialästhetisch war es für ihn wichtig, über Adorno hinausgehend, dass U-Musik nicht auf eine Aufhebung der Trennung der beiden Sphären hinarbeitete. Blieb diese Musik ihrem Idiom treu, so konnte sie legitime Popmusik werden, wenn sie politisch eine klare Aussage für eine emanzipierte Gesellschaft traf, sich politisch engagierte. Vor diesem Hintergrund bewertete er die *Rolling Stones* sehr positiv und es war ein Beleg für die Brüchigkeit der Bezüge des Feuilletons auf die theoretischen Zugänge, dass im Gegensatz zu Bohmer, in der Rezension eines Konzertes der *Rolling Stones* in der *Zeit*, nicht auf den politischen Impact der Musik bzw. der Texte eingegangen wurde.

Boehmers Zugang zur Popmusik, seine Kriterien zur Unterscheidung in „gut“ und „schlecht“ fanden sich in der Besprechung des Konzertes von Linton Kwesi Johnson im dritten Materialblock erfüllt. Die Rezension ermöglichte diese „Anwendung“ der Boehmerschen Kriterien, da Konrad Heidkamp die entsprechenden Ebenen in seiner Konzertbesprechung thematisierte. Es waren die explizit politischen Aussagen von LKJ im Kampf gegen Rassismus und seine Verwurzelung in einem popmusikalischen Idiom, die entsprechend Boehmers Kriterienkatalog zu einer positiven Einschätzung durch ihn hätten führen müssen. Und in der gleichermaßen zustimmenden Bewertung des politischen Engagements trafen sich Heidkamp und Bohmer.

Der Verweis auf einen politischen Impact war auch für den Ansatz von Lawrence Grossberg kennzeichnend. Er suchte jedoch weniger nach konkreten Eingriffsmöglichkeiten der Musik durch ihre Verwobenheit in politische Kämpfe. Sein Ansatz, der sich maßgeblich mit dem Begriff Ermächtigung verband, zielte auf Strategien der Stärkung der Subjekte gegen kapitalistische Herrschaftsstrukturen. Grossbergs begriffliches Inventar war dabei zu komplex, als dass es eine Chance auf Anschluss im Feuilleton gehabt hätte. Neben oberflächlichen Punkten, wie der Betonung des Politischen oder der thematischen Erwähnung der Jugend, war es nur die Binnendifferenzierung des Pop in Mainstream und Nicht-Mainstream, die Grossberg und das Feuilleton miteinander teilten.

Das Feuilleton und die wissenschaftlichen Ansätze von Adorno, Boehmer und Grossberg arbeiteten mit unterschiedlichen Themen und Begriffen. Während das Feuilleton eine Perspektive auf die Musik einnahm, die nicht ihre gesellschaftliche Bedingtheit und Verwobenheit in das Zentrum stellte, war genau dies der zentrale Zugang der Theorien.

Die Deskription von Rahmen, Biografie, Diskografie, Musik, Libretto, wie sie das Feuilleton lieferte, traf sich kaum mit den interpretativen Zugängen zur Musik von Adorno, Boehmer und Grossberg, die sich mit den Begriffen Utopie, Affirmation, Politik und Ermächtigung verbanden.

Dahlhaus' Blick auf die Musik unterschied sich von den übrigen drei Ansätzen durch eine Perspektive, die die Musik nicht als gesellschaftliches Moment auffasste und, im Gegensatz zu Adorno, Boehmer und Grossberg, unpolitisch war. Er traf sich zwar mit Adorno in Hinblick auf Komplexität als Gütekriterium von Musik. Für ihn folgte aus der Erfüllung dieses Kriteriums jedoch keine andere Aussage, als „gut“ oder „schlecht“. Es war nicht sein begriffliches Instrumentarium, durch das er mit den Aufführungskritiken der Zeit übereinstimmte. Entscheidend war seine Haltung, die die Musik bei sich beließ, sie nicht als Ausdruck von Gesellschaft und auf Gesellschaft wirkend auffasste. In dieser Sicht traf sich Dahlhaus mit dem Feuilleton der Zeit; und zwar mit den Rezensenten der E- wie der U-Musik gleichermaßen.

In den vier musiksoziologischen und musikwissenschaftlichen Zugängen zur E- und U-Musik waren eindeutige Konnotationen erkennbar. Adorno und Dahlhaus lehnten U-Musik mit kleinen Relativierungen als schlecht ab, Boehmer fand nach einer klar ablehnenden Haltung eine sehr differenzierte Haltung zur U-Musik und Grossberg schließlich sah sie als einen durchweg positiven Bestandteil des kulturellen Lebens. Die Gründe für diese sehr unterschiedlichen Beurteilungen lagen in den unterschiedlichen Zugängen, Perspektiven und Schlussfolgerungen, die sich daraus ergaben. Vor dem Hintergrund seines ideologiekritischen Ansatzes und auf der Basis einer idealistischen Ästhetik war Adornos Urteil gegenüber U-Musik ebenso zwingend, wie sich die positive Konnotation bei Grossberg ebenfalls aus dessen Fokus ergab.

Die Konnotation des Feuilletons drückte sich im Gegensatz dazu in der Repräsentation von E- und U-Musik aus. Hier war bis zum Jahrgang 1995 eine deutliche Über-

einstimmung zwischen Adorno, Boehmer und Dahlhaus festzustellen: U-Musik war kein Thema für das Feuilleton.

Im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Beiträgen, die in der Beschäftigung mit U-Musik zuweilen zur Polemik neigten, war die Haltung zur U-Musik, wenn über sie berichtet wurde, von Ernsthaftigkeit und Selbstverständlichkeit geprägt. Eine Überschneidung zwischen Interdiskurs und Spezialdiskurs hinsichtlich der Konnotation von E- und U-Musik war nur mittelbar festzustellen. Die beiden Diskursformen erschienen insgesamt als deutlich voneinander getrennte Bereiche, die kaum Überschneidungen aufwiesen.

## 4. Roll over Beethoven? Der (legitimatisierende) Status quo von Pop

### 4.1. Die Zeit als diskursive Legitimierungsinstanz von Popmusik

Die hier durchgeführte Repräsentationsanalyse der *Zeit* belegt eine Veränderung im Musikgeschmack der 45-jährigen AkademikerInnen. Nachdem U-Musik und Pop, abgesehen von einem Zwischenhoch im Jahrgang 1970, eine gleichmäßig niedrige Repräsentation im Feuilleton der *Zeit* erfuhren, änderte sich dies mit dem Jahrgang 2000. U-Musik, und das ist im Feuilleton der *Zeit* nach 1995 ausschließlich Pop, ist ein fester und selbstverständlicher Bestandteil der Berichterstattung über Musik geworden. Die *Zeit*, davon ist auszugehen, hat sich mit dieser Veränderung in der thematischen Gestaltung des Musikfeuilletons (auch) den Interessen ihrer LeserInnenschaft angepasst.

Dieser Repräsentationsgewinn in der *Zeit* **ist** die gestiegene Legitimität auf der Ebene des Diskurses. Die Verschiebung präsentiert sich als eine Veränderung dessen, was Diaz-Bone als *Genrewissen* bezeichnet hat. Auch mittelalte AkademikerInnen reden jetzt über Pop, der zum selbstverständlichen Kanon von Künsten gehört, an denen sie teilhaben.

Die *Zeit* repräsentiert den Geschmack der beschriebenen Schicht der „mittelalten“ AkademikerInnen, und die Verschiebung in der Repräsentation von U-Musik, als Beleg für die Veränderung des Musikgeschmacks der *Zeit*-Klientel, verweist auf einen Gewinn an sozialstruktureller Legitimität des Pop. Zum kulturellen Inventar „mittelalter“ AkademikerInnen gehörte 1955 U-Musik keineswegs; Musik, die für sie im Jahr 2005 selbstverständlich ist. Dass diese Klientel Pop hört, **ist** der Legitimitätsgewinn dieser Musik, der sich im Diskurs ausdrückt.

Die *Zeit* ist entsprechend ihrer Doppelfunktion nicht nur als Ausdruck gesteigener Legitimität anzusehen, sondern auch als Instanz im Prozess der Legitimierung.

Durch die Auswahl ihrer Themen bedeutet die *Zeit* den Popverächtern unter ihren LeserInnen, dass es legitim ist, sich mit dieser Musik zu beschäftigen. Die *Zeit* hilft auf diese Weise mit, Offenheit gegenüber diesem ästhetischen Zugang zur Welt herzustellen, trägt dazu bei, Pop im Kanon legitimer Kultur zu verankern.

Pop ist allerdings nicht gleich Pop. Es zeigte sich, dass bei weitem nicht alle Idiome des Pop im Feuilleton der *Zeit* besprochen wurden. Dem Spagat zwischen *adult oriented rock* und Diskurs-Pop fielen, das zeigte sich, vor allem Punk/HardCore, aber auch Techno zum Opfer.

Es wäre falsch, aus der Repräsentationsanalyse der *Zeit* generell den Schluss zu ziehen, Pop stelle sich als legitime Kunst dar.

## 4.2. Pop im Legitimitätsmodell

Für die Legitimität von Pop ist die Ebene der Klasse von entscheidender Bedeutung. Wie eingangs beschrieben, lassen sich zwei Sichtweisen auf den Einfluss dieser Ebene für die Legitimierung von U-Musik und Pop formulieren.

### Aufstiegsszenario

Die „Jugendlichen der ersten Stunden“, diejenigen, die in den 60er Jahren in der BRD mit der Musik die Rebellion gegen die verkrustete Adenauergesellschaft inszenierten, sind ihrem Musikgeschmack in zumeist treu geblieben. Ihr Marsch durch die Institutionen und Konzerne war von Erfolg gekrönt: Teile dieser rebellischen Jugendlichen regieren heute als Fünfzigjährige das Land, sind nicht nur politisch, sondern auch sozial aufgestiegen und haben dabei ihren Musikgeschmack mitgenommen – auch wenn er etwas weichgespült wirkt. Die Musik, der diese Generation treu geblieben ist, ist im Rock-Idiom der 60er und 70er Jahre fundiert und wird aktuell dargeboten von R.E.M., Melissa Etheridge, Anastasia und Phil Collins. Simon Frith bezeichnete diese Musik Anfang der 80er Jahre als *middle of the road*-Rock, es ist die Musik, die an anderer Stelle bereits als *adult oriented rock* identifiziert wurde. Mit dem sozialen Aufstieg der an dieser Kunst Teilhabenden, stieg diese Stück für Stück in der Hierarchie des kulturellen Inventars.

Schulze kommt zu einer ähnlichen Feststellung, wenn er schreibt:

„Vieles deutet darauf hin, daß sich die Altersgrenze zwischen den Milieus seit den sechziger Jahren ständig nach oben verschoben hat. Folk, Pop, Rock, Blues und andere Musikstile fanden ihre Anhänger zunächst nur in der Gruppe der Jugendlichen und jungen Erwachsenen unter dreißig; inzwischen ist diese Altersgrenze längst überschritten. Mit großer Wahrscheinlichkeit liegt hier ein Generationseffekt vor. Die Erfinder des Spannungsschemas nehmen diese alltagsästhetischen Muster in diejenigen Lebensphasen mit, gegen die sie sich ursprünglich gerade durch das Spannungsschema abgrenzen wollten.“<sup>431</sup>

Mit fortschreitendem Alter verband sich für Teile dieses Milieus ein sozialer Aufstieg, der jetzt für die sozialstrukturelle Legitimität von U-Musik durch diese PophörerInnen sorgt.

### Habituisszenario

Aus einer an Bourdieu und dem Habitus orientierten Sicht fällt der Klasse im Prozess der Legitimierung von Pop eine andere Rolle zu. Die Träger der jugendkulturellen Revolte sind demnach in einem ohnehin privilegierten Milieu zu suchen. Es war nicht die Unterschicht, die sich so lautstark Gehör verschaffte, sondern Mittel- und Oberschichtjugendliche. Mit ihrem veränderten Kulturkonsum fanden damit neue Elemente Eingang in den Habitus dieser Klassen.

Diese Jugendlichen nahmen im Laufe der Jahre die gesellschaftlichen Plätze ein, die ihnen durch ihre Ausstattung mit kulturellem, Bildungs- und ökonomischen Kapital zugedacht waren und etablierten Pop im Kanon legitimer Kultur. Es war nicht der Aufstieg seiner HörerInnen, sondern eine Verschiebung im Habitus des sozialen

---

<sup>431</sup> Schulze, G.: Die Erlebnisgesellschaft, Frankfurt (Main) / New York 1993, S. 538.

Oben, durch die Pop legitimiert wurde. Eine Verschiebung, die Bourdieu begrifflich kaum fassen kann, da er die Dynamik des Habitus, Veränderungen in seiner Zusammensetzung nicht in den Fokus seiner Aufmerksamkeit stellt.

Diese Sichtweise geht ein wenig über Bourdieu hinaus, der der Kategorie Jugend kaum Bedeutung beimisst.<sup>432</sup> Dass die Klasse erst mit dem Altern der Teilhabenden ihr Potenzial ausspielen konnte, ist ein Zugang, der jenseits des Reproduktionszusammenhangs steht, den Bourdieu beschreibt. Sein Bild vom Habitus lässt einen Generationenkonflikt, eine Verschiebung des Kanons legitimer Kunst zwischen zwei Generationen nicht zu. Dass Bourdieu gegenüber dieser Entwicklung blind ist, zeigt auch seine Auswahl der Musikstücke, mit denen er sich in *Die feinen Unterschiede* dem Musikgeschmack näherte: Von den 14 ausgewählten Stücken war keines dem Pop zuzuordnen.

So oder so, ob als sozialer Aufstieg der TrägerInnen oder als Aufnahme einer neuen Ästhetik in den Habitus der oberen Gesellschaftsschichten: Es bleibt festzuhalten, dass sich Pop im gesellschaftlichen Oben etabliert hat und dass dies entscheidend zur Legitimierung von Pop als Bestandteil einer legitimen populären Kunst beigetragen hat.

Diese Aussagen zur Rolle der Klasse, als Legitimierungsinstanz von U-Musik und Pop, stehen im Widerspruch zu der Feststellung von Kaspar Maase, mit dem Aufstieg der Populärkultur hätten machtarme Gruppen einen Platz in der Öffentlichkeit errungen.<sup>433</sup> Denn das, was letztlich als Aufstieg zu bewerten ist, das was sich jenseits der Normativen Kraft des Faktischen bewegte, war ein Prozess, der durch die gesellschaftliche Macht seiner Akteure möglich wurde. Der Aufstieg von Pop, als Teil der Massenkultur, war in der gesellschaftlichen Macht seiner TrägerInnen begründet; deren Status verankerte U-Musik und Pop im Kanon legitimer Kunst und Kultur.

Als Ausdruck von Legitimität verweist der Repräsentationsgewinn von U-Musik und Pop in der Zeit auf eine Verschiebung, die sich auch in den anderen Dimensionen des Diskurses vollzogen haben müsste und tatsächlich vollzogen hat. So ist für die Dimension des Spezialdiskurses, also der wissenschaftlichen Beschäftigung mit U-Musik und Pop, schon von Beginn an eine akademische Begleitung festzustellen. Der Katalog der Universität Marburg weist insgesamt 150 Titel zum Thema Pop aus, von denen die ersten bereits Ende der 60er Jahre erschienen. Vor dem Hintergrund der studentischen Trägerschaft dieser „Kulturrevolution“ lässt sich dies schlüssig erklären: Das kulturelle Phänomen wurde von seinen Teilhabenden in einer Art Selbstreflexion unter die Lupe genommen. Eine verstärkte Beschäftigung setzte dann in den 90er Jahren ein: 61 % des Titelbestandes datieren auf den Jahrgang 1990 und jünger. Dies unterstreicht eine Etablierung des Themas im wissenschaftlichen Betrieb zum Ende des 20. Jahrhunderts. Studiengänge zur Populärmusik sind inzwischen keine Seltenheit mehr und wurden meist in den Jahren nach 1990 einge-

---

<sup>432</sup> Vgl. Gebesmair, A.: Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks. Wiesbaden 2001.

<sup>433</sup> Vgl. Maase, K.: Vergnügen ..., S. 277.

richtet, als die akademischen Träger des Pop in Positionen aufgerückt waren, in denen sie solche institutionellen Verankerungen der Auseinandersetzung mit Pop durchsetzen konnten.

Beides, sowohl die wissenschaftliche Buchproduktion als auch die Einrichtung von Studiengängen zur Populärmusik, kann als Indiz für eine zunehmende Legitimität von U-Musik und Pop in der Dimension des Spezialdiskurses angesehen werden. Die mediale und publizistische Auf- und Bearbeitung von Pop hat sich seit den 70er Jahren stark ausgeweitet. Jugendmagazine wie die *Bravo* richten ihr Hauptaugenmerk auf diese Musik, Popmagazine vom *Rolling Stone* über die *Visions* bis zur *Spex* konzentrieren sich auf mehr oder weniger gut abgegrenzte Sphären mehrerer Idiome im Pop, ergänzt um eine nicht nennbare Zahl grauer Literatur auf der Ebene von Fanzines, Magazinen von Fans für Fans, die sich der Berichterstattung über „ihr“ Musikidiom verschrieben haben.

Pop ist nicht mehr allein auf der Ebene der nicht-diskursiven Materialisierungen, also der Musik selbst, Massenkultur, sondern auch auf der Ebene des Interdiskurses. Die Musikpublikationen fördern einen Effekt der Selbstverständigung: Sie erreichen nur diejenigen, die bereits zu einer bestimmten Szene gehören, Teilhabende einer spezifischen Kunst sind und schaffen Gemeinschaft.

Selbstverständigung wird ebenso durch die seit dem Anfang der 80er Jahre entstandenen Musiksender *MTV* und *VIVA* betrieben, die eine konsequente Weiterentwicklung von *Beatclub*, *Disco* und *Formel 1* darstellen. Mussten sich die ersten Popsendungen wie der *Beatclub* noch gegen das Urteil zur Wehr setzen, diese Sendungen ständen nicht in Einklang mit dem Bildungsanspruch des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, gehören Popsendungen heute zum selbstverständlichen Repertoire dieser Sender.

Seinen Siegeszug als Massenkultur hat Pop vor allem der Programmpolitik der Radiostationen zu verdanken, die mit ihrer Musikauswahl den Geschmack der Masse treffen wollen. Egal ob privat oder öffentlich-rechtlich: Die Stationen mit den höchsten Einschaltquoten spielen „Das Beste aus den 70ern, 80er, 90ern und die Hits von heute“; und das ist der Mainstream, der deshalb so heißt wie er heißt.

In Bezug auf die Anzahl der verkauften Tonträger war die E-Musik schon 1962 nur noch eine Marginalie. Sie hatte in diesem Jahr einen Anteil von 17 %<sup>434</sup> an allen verkauften Tonträgern in der BRD. Das Verhältnis entwickelte sich in den Folgejahren noch deutlicher zugunsten der U-Musik. Im Jahr 2000 wurden nur noch 6,3 % der verkauften Tonträger dem Bereich der E-Musik zugerechnet. An der insgesamt steigenden Absatzzahl von Tonträgern, die sich zwischen 1962 und 2000 von 47,4 Millionen auf 261,5 Millionen verkaufte Exemplare erhöhten, hatte die U-Musik den deutlich größeren Anteil. Auf der Ebene der Masse setzt sich der Legitimitätsgewinn durch die normative Kraft des Faktischen bis in die heutige Zeit fort.

Die Durchsetzung von Pop als Bestandteil des Kanons legitimer Kunst muss als eine komplexe Dynamik aller drei Ebenen begriffen werden, in der alle Dimensionen ineinander wirken und sich gegenseitig verstärken.

---

<sup>434</sup> Die Daten sind den Jahresberichten des Phonoverbandes, dem Dachverband der Musikindustrie der BRD, entnommen, die am Sitz des Verbandes in Berlin archiviert sind.



*Masse* bestimmt die öffentliche Wahrnehmbarkeit von U-Musik und Pop auf allen Ebenen des *Diskurses*, von den Orten über die mediale Verbreitung im *Interdiskurs* bis zum *Spezialdiskurs*. Die Hegemonie von U-Musik in den Dimensionen der nicht-diskursiven Materialisationen (Pop ist Massenkultur), der Orte und des Interdiskurses ist offensichtlich. In der Dimension *Spezialdiskurs* und wissenschaftlicher Tätigkeit überhaupt ist eine Zunahme der Beschäftigung mit Phänomenen der U-Musik und des Pop ebenso erkennbar, auch wenn hier nicht von einer Hegemonie die Rede sein kann. Doch zeigt diese Veränderung an, dass die Beschäftigung mit U-Musik und Pop erlaubt ist. Das im Diskurs sich niederschlagende gesellschaftliche Wissen heißt: Pop ist eine legitime künstlerische Auseinandersetzung mit Welt, ohne dass E-Musik dadurch zu einer illegitimen Kunst würde. Der Rahmen des Denkbaren ist erweitert worden, Pop ist als neues Element hinzugetreten. Diese Wahrnehmbarkeit auf der diskursiven Ebene hilft wiederum, die Basis der an diesen Künsten Teilhabenden zu erweitern. Der *Diskurs* wirkt auf die *Masse*, indem er diese Kunst als legitim erkennbar macht. Analog dazu hätte die Klasse ihre legitimierende Kraft der sozialstrukturellen Lage nicht jenseits des Diskurses verankern können und für den Status als legitime Kunst ist sie entscheidend. Sie kann diese Rolle jedoch nur über ihren Sprechort, also diskursiv, herstellen.

### 4.3. Rede und Gegenrede

Es ergibt sich ein Bild, das U-Musik und Pop auf allen Ebenen des Modells als Gewinner an Legitimität erkennen lässt. U-Musik und Pop befinden sich damit in Übereinstimmung zu den allgemeinen Aussagen, die Maase zur Situation der Massenkultur insgesamt macht:

„Was noch vor drei Jahrzehnten als ‚Massenkultur‘ den Abscheu gerade der Gebildeten unter ihren Verächtern erregte, nimmt heute einen geachteten Platz in der ‚Erlebnisgesellschaft‘ ein.“<sup>435</sup>

In Bezug auf die kulturelle Teilhabe bei AkademikerInnen kommt eine Untersuchung von Albrecht Göschel<sup>436</sup> ebenfalls zu einem Ergebnis, das sich mit der hier vorgelegten Repräsentationsanalyse der Zeit deckt. Er stellt in einer Analyse des Kulturverständnisses von Personen aus den 30er, 40er, 50er und 60er Jahren eine Verschiebung fest, die sich mit dem konstatierten Legitimitätsgewinn von Pop deckt. In den narrativen Interviews mit AkademikerInnen und KünstlerInnen aus den genannten Generationen offenbarten sich grundsätzlich andere Zugänge zur Kultur, die sich mit der Veränderung des Musikgeschmacks in Übereinstimmung bringen lassen.

„Die 30er-Jahre-Generation folgt einer Idee vom Kunstgegenstand als Manifestation objektiven Geistes. In der Betonung des Werkes, der Wertschaffung und Werterhaltung entspricht sie der Lebenskonstruktion des privaten Unternehmers.“

<sup>435</sup> Maase, K.: Spiel ohne Grenzen. In: zeitschrift für volkskunde 1/1994, S. 13.

<sup>436</sup> Vgl. Göschel, A.: Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur. Stuttgart/Berlin/Köln 1991.

Dem setzt die 40er Jahre-Generation den aufklärerischen Diskurs entgegen. Sie sucht einen analytisch-theoretischen Kulturbegriff, der die Position des kritischen Wissenschaftlers widerspiegelt.

In der Betonung von Gefühl, Innerlichkeit und unmittelbarer Erfahrung wertet die 50er-Jahre-Generation die Vernunftprämisse ihrer Vorgänger ab. Nicht Analyse, sondern emphatische Kommunikation und Assoziation dominieren. Momente der Selbstfindung und des integrierenden Denkens bestimmen ihre Lebenskonstruktion.

Die 60er-Jahre-Generation negiert die Dimension der Innerlichkeit und Ganzheit. Sie entwirft einen Kulturbegriff der Oberfläche, der Montage und des ästhetischen Lebensstils, der im Design seinen Ausdruck findet.“<sup>437</sup>

Wichtig ist vor allem der Schritt von der Generation der 40er Geburtsjahrgänge zu der Gruppe, der in den 50er Jahren Geborenen, die zwischen 1970 und 1979 20 Jahre alt waren. Diese Generation hat die Kulturrevolte mitgetragen, und in ihrem Zugang zur Kultur ist das zu erkennen, was Simon Frith „rock-sensibility“<sup>438</sup> genannt hat – der Glaube an die Authentizität der Musik, an die soziokulturelle Gemeinschaft. Pop bediente diesen Zugang zur Kultur, im Gegensatz zur E-Musik, deren Haltung, durch Kontemplation und Detachment geprägt, nicht mit dem Bedürfnis nach emphatischem Erleben der Musik in Einklang zu bringen war. So wie Pop dieses neue Kulturverständnis bedient, war Pop selbst ein Resultat dieser Veränderung künstlerischer Weltsicht und ästhetischer Bedürfnisse. Das Kulturverständnis der 60er-Jahre-Generation hat eine hohe Affinität zu der von Frith entworfenen „pop-sensibility“<sup>439</sup>; in ihr wird der Authentizität eine Absage erteilt, Musik, und der Umgang mit ihr, ist sehr viel artifizieller. Trotz ihrer Unterscheidung stellen „rock- und pop-sensibility“ ausgesprochene Pop-Zugänge dar, die sich deutlich von der Haltung zur E-Musik unterscheiden.

Und die TrägerInnen dieses Kulturverständnisses werden seit 2000 durch die durchschnittliche Zeit-Leserin und den durchschnittlichen Zeit-Leser repräsentiert. Die in den 50er und 60er Jahren geborenen AkademikerInnen stellen heute die Mehrzahl der Klientel der Zeit. Die Veränderung des Musikgeschmacks, der aus der Publikationspraxis der Zeit abgelesen wurde, wird in Göschels empirischer Arbeit bestätigt.

Mit der Aufnahme von Pop in den Kanon legitimer Kunst verbindet sich ein Bild, in dem, ganz dem Paradigma postmoderner Beliebigkeit folgend, E- und U-Musik in der individuellen Geschmackswelt friedlich nebeneinander rangieren und Mahler neben Björk, Varese neben den *Rolling Stones* das Tonträgersortiment bestücken. Dieses Bild wird mit der sogenannten Allesfresserhypothese dargestellt, die sich auf Untersuchungen des Musikgeschmacks in Abhängigkeit vom sozialen Status in den USA aus den Jahren 1992 und 1996 stützt. Hans Neuhoff diskutiert diese Hypothese und meint, sie durch eine Befragung von 6443 KonzertbesucherInnen in Berlin, für die Situation in Deutschland widerlegen zu können.<sup>440</sup>

---

<sup>437</sup> Göschel, A.: Ungleichzeitigkeit ..., S. 204.

<sup>438</sup> Vgl. Frith, S.: Art Ideology and Pop Practice. In: Nelson, C./Grossberg, L. (Hg): Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago 1988, S. 461-475, S. 461ff.

<sup>439</sup> Vgl. Frith, S.: Art ..., S. 461 ff.

<sup>440</sup> Vgl. Neuhoff, H.: Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Nr. 4, 2001, S. 751-772.

Die amerikanischen Studien erbrachten das Ergebnis, dass statushohe Personen durch ein weiteres Spektrum im Musikgeschmack gekennzeichnet sind als statusniedrige. Dies ergab die Auswertung von Daten des *Survey of Public Participation in the Arts* der Jahre 1982 und 1992.

„Peterson postuliert speziell für das Musikleben in den USA einen kategorialen Wechsel vom Gegensatz zwischen exklusiven Eliten und ‚undifferenzierten‘ Massen hin zum Gegensatz von ‚omnivores and univores‘“<sup>441</sup>,

also eine Umkehrung in Bezug auf die Weite des Musikgeschmacks. Die Untersuchungen ergaben über die beiden Zeitpunkte hinweg, sowohl für die Highbrows (Statushohen) als auch für „die Anderen“ (Statusniedrigen), eine Ausweitung des musikalischen Geschmackskosmos. Auf einer Liste von 8 U-Musik-Idiomen gaben die Highbrows 1982 an, 46,5 % dieser Idiome zu mögen, während von den Lowbrows nur 35,1 % dieser Idiome gehört wurden. Im Jahr 1992 wurden von der gleichen Liste 54,8 % auf Seiten der Highbrows gemocht und 39,9 % von den Lowbrows.

Geschmacksbreite populäre Musik (= Anzahl gerne gehörter non-elitärer Musikarten) amerikanischer Highbrows und der Vergleichsgruppe anderer Personen<sup>442</sup>

	max = 8	
	Highbrows	Andere
1982		
Mw:	3,72	2,81
Erf.	(46,5)	(35,1)
1992		
Mw:	4,35	3,19
Erf.	(54,8)	(39,9)

Diese Daten konnten durch die Berlin-Studien nicht bestätigt werden. Neuhoﬀ ging in seiner Untersuchung noch differenzierter vor und unterschied neben Status High- und Lowbrows auch in Geschmacks High- und Lowbrows. Die Geschmacks-Highbrows unterschied er nochmals in drei Typen,<sup>443</sup> die eine unterschiedlich intensive Hingabe an die E-Musik repräsentieren. Ebenso wurde das Gefallen von U-Musik<sup>444</sup> in drei Varianten eingeteilt:

<sup>441</sup> Neuhoﬀ, H.: Wandlungsprozesse ..., S. 753.

<sup>442</sup> Tabelle aus: Neuhoﬀ, H.: Wandlungsprozesse ..., S. 755

<sup>443</sup> „Typ A, strenge Definition, Highbrow, folgende Bedingung erfüllt: {Klass. Musik gefällt sehr + Oper gefällt sehr+ Klass. Musik besucht + Oper besucht};  
Typ B, mittlere Definition, Highbrow, folgende Bedingung erfüllt: {Klass. Musik gefällt sehr + Oper gefällt sehr + Klass. Musik oder Oper besucht}  
Typ C, einfache Definition, Highbrow, folgende Bedingung erfüllt: {Klass. Musik gefällt sehr + Klass. Musik besucht}.

Die Vergleichsgruppe der Anderen umfasst jeweils alle Fälle, welche die Bedingung nicht erfüllen.“ (Neuhoﬀ, H.: Wandlungsprozesse ..., S. 758)

<sup>444</sup> Den ProbandInnen wurde eine Liste von 7 (für Konzertbesuche) bzw. 8 (für Musikhören) Idiomen für ein vierstufiges Gefallensurteil vorgelegt.

- „ - aktiv: der Konzertbesuch für jede populäre Musikart wird als wahr gezählt (max=8)
- rezeptiv 1: nur das Urteil ‚gefällt sehr‘ wird als wahr gezählt (max=7)
- rezeptiv 2: die Urteile ‚gefällt sehr‘ und ‚gefällt ganz gut‘ werden als wahr gezählt (max =7)<sup>445</sup>

Die Ergebnisse seiner Untersuchung sind in nachstehender Tabelle zusammengefasst.

Vorlieben populärer Musikarten (= Anzahl gerne gehörter non-elitärer Musikarten, 3 Operationalisierungen) deutscher Highbrows und der Vergleichsgruppe anderer Personen<sup>446</sup>

Operationalisierung	aktiv (besuchte Musikarten) max = 8		rezeptiv 1 („gefällt sehr“) max = 7		rezeptiv 2 („gefällt sehr“/ „ganz gut“) max = 7	
	Highbrows	Andere	Highbrows	Andere	Highbrows	Andere
<i>Typ A</i> Mw:	0,33	1,16	0,30	0,89	1,55	2,51
Erf. %	4,1	14,5	4,3	12,7	22,1	35,9
(N)	(451)	(5992)	(451)	(5992)	(451)	5992
<i>Typ B</i> Mw:	0,45	1,25	0,44	0,94	1,74	2,60
Erf X	5,6	15,6	6,3	13,4	24,9	37,1
(N:)	(1207)	(5236)	(1207)	(5236)	(1207)	(5236)
<i>Typ C</i> Mw:	0,53	1,38	0,50	1,02	1,82	2,75
Erf. %:	6,6	17,3	7,1	14,6	26,0	39,3
(N.)	(2116)	(4327)	(2116)	(4327)	(2116)	(4327)

Lesebeispiele:

Aktiv/Highbrows/Typ A

In der Untersuchung finden sich 451 Personen, die dem Geschmacks-Highbrow Typ A entsprechen, die angeben, dass ihnen sowohl klassische Musik als auch Oper sehr gefallen und die sowohl die Aufführung eines klassischen Konzertes als auch einer Oper besucht habe. Die übrigen 5992 bilden die Gruppe der Anderen, die Angaben über ihren Musikkonsum machen, die in irgendeiner Form vom Typ A abweichen. Für die 451 Geschmacks-Highbrows gibt die Statistik an, wie viele Idiome der Pop-Musik auf Konzerten besucht wurde. Gezählt wurde nicht die Anzahl der Konzertbesuche, sondern die Anzahl der musikalischen Idiome von denen ein Konzert besucht wurde.

Von den zur Auswahl stehenden 8 Idiomen der Popmusik besuchten die 451 Geschmacks-Highbrows Konzerte von 4,1 % der Idiome, absolut 0,33 Idiome. Nur jede dritte Person der Geschmacks-Highbrows besuchte also (ein oder mehrere) Konzerte eines der von Neuhoff als non-elitär bezeichneten Idiome der Musik.

Rezeptiv 1/Andere/Typ C

In der Untersuchung finden sich 4327 Personen, die auch der einfachen Definition des Geschmacks-Highbrows Typ C nicht entsprechen, die nicht angeben, dass ih-

<sup>445</sup> Neuhoff, H.: Wandlungsprozesse ..., S. 758.

<sup>446</sup> Tabelle aus: Neuhoff, H.: Wandlungsprozesse ..., S. 755

nen klassische Musik sehr gefalle, oder die ein Konzert klassischer Musik besucht haben. Diesem Personenkreis gefallen 14,6 % der zur Auswahl stehenden 7 Idiome der U-Musik sehr, in absoluten Zahlen recht genau 1 Idiom. Jede Person der komplementären Gruppe zur den Geschmacks-Highbrows Typ C gibt an, dass ihr eines der zur Auswahl stehenden 7 Idiome der Popmusik „sehr gefällt“.

Neuhoff gelangt zu der Auffassung, dass die Ergebnisse der USA-Studie, die die Allesfresser-Hypothese begründeten, durch die Berlin-Studie nicht bestätigt werden.

„Die Mittelwerte der Highbrows sind in der Berlin-Studie in allen Operationalisierungen niedriger als die Mittelwerte der Anderen, während bei Peterson die Mittelwerte der Highbrows in beiden Messungen höher sind als die Mittelwerte der Anderen [siehe erste Tabelle, s.n.]“<sup>447</sup>

Auf den ersten Blick scheint diese Aussage plausibel, zumal sie die Datenlage richtig beschreibt. Erst auf den zweiten Blick fällt auf, dass eine Vergleichbarkeit der Datensätze, zumindest auf Grundlage der präsentierten Angaben, schlicht nicht möglich ist (was nicht heißt, dass das Datenmaterial eine solche Aussage nicht möglicherweise doch zulassen würde. Doch erlauben die präsentierten Daten keinerlei Vergleich mit der Allesfresser-Studie).

Die Lesebeispiele machen deutlich, dass in der Berlin-Studie der musikästhetische Horizont von Geschmacks-Highbrows erfasst wurde, während die USA-Studie Aussagen über die Geschmacksweite von Status-Highbrows zuließ. Die Kategorie „soziale Lage“ ist den angegebenen Daten der Berlin-Studie als Variable nicht erkennbar. Die beiden Studien handeln, in der hier dargestellten Form, von Äpfeln und Birnen, ein Vergleich ist aus diesem Grunde nicht möglich.

Während die USA-Studie zutreffend Aussagen über den Zusammenhang von sozialer Lage und Geschmacksweite ermöglicht, kann Neuhoff letztlich nur feststellen, dass die Intensität in der Teilhabe an E-Musik ein verlässlicher Prädiktor für die Geschmacksweite im Feld der U-Musik ist: Je intensiver Personen an der E-Musik teilhaben, umso weniger Musik aus der Sphäre der U-Musik wird von ihnen gemocht. Zu den zitierten Angaben von Kern kann es in den präsentierten Daten von Neuhoff kein Pendant geben. Die Aussage, dass in der BRD die statushohen Personen einen eingeschränkteren Musikgeschmack haben als statusniedrige, die Daten der Berlin-Studie von den in den USA gewonnenen abweichen, ist nicht tragfähig.

Aus den Daten lässt sich die Aussage ableiten, dass die Intensität der Teilhabe an E-Musik ein Prädiktor für die Weite des Musikgeschmacks darstellt; eine Aussage, die auf jeden Fall interessant ist und eine Anregung für weitere Forschungen sein kann. Eine weiterführende Frage wäre, ob dies nicht nur für E-Musik, sondern auch für andere musikalische Idiome gilt: Je intensiver die Teilhabe an bspw. HipHop, desto eingeschränkter der Geschmackskosmos insgesamt; sowohl gegenüber den übrigen Idiomen der U-Musik als auch gegenüber der E-Musik. Eine solche Hypothese einer abnehmenden Geschmacksweite bei zunehmender Hingabe zu einem Idiom, erscheint plausibel und wäre noch dahingehend zu erweitern, dass die Wahrscheinlichkeit eines positiven Bezuges auf andere Idiome mit der ästhetischen Nähe

---

<sup>447</sup> Neuhoff, H.: Wandlungsprozesse ..., S. 760.

zum Affinitätsidiom abnimmt: Eine HipHoperin wird eher eine positive Nennung gegenüber Rock abgeben als gegenüber Schlagermusik.

Vor dem Hintergrund der Kritik der Berlin-Studie wird deutlich, dass sie nicht in Widerspruch zu den in der Repräsentationsanalyse herausgearbeiteten Ergebnissen eines Geschmackswandels der „mittelalten“ AkademikerInnen steht. Die Aussage, diese statushohe Gruppe zeichne sich durch die Aufnahme von Pop in ihren ästhetischen Kanon aus, wird durch die Berlin-Studie nicht widerlegt. Es muss angemerkt werden, dass die Ergebnisse der Repräsentationsanalyse umgekehrt keine Rückschlüsse auf die Gültigkeit der Allesfresser-Hypothese zulassen. Inwiefern sich der Geschmack der Zeit-LeserInnen durch eine große Reichweite auszeichnet, die E- und U-Musik umfasst, kann nicht zweifelsfrei festgestellt werden. Es könnte sich auch so verhalten, dass sich die Klientel der Zeit in ein E- und U-Publikum aufteilt, ohne eine Gruppe, für die ein Crossover kennzeichnend ist. Ein Szenario das wenig wahrscheinlich ist, da E-Musik fester Bestandteil des Habitus der Zeit-LeserInnen sein dürfte. Die Verschiebung stellt keine Verdrängung von E-Musik aus der Geschmackswelt dar, sondern eine Erweiterung des Kanons positiv bewerteter Musik.

#### 4.4. Der (legitimatorische) Stauts Quo von Pop

Der legitimatorische Status von Pop bleibt widersprüchlich, auch wenn bspw. Kaspar Maase für populäre Kultur insgesamt zu dem Schluss kommt, sie habe sich in der Massendemokratie als anerkannte Kultur durchgesetzt.

„Populäre Kultur gilt als angemessene Lebensform und als legitimer Ausdruck der Massendemokratie, Anerkennung durch Diskurseliten und Selbstanerkennung der Nutzer markieren den Unterschied zum Status des Populären noch in den 1950ern.“<sup>448</sup>

Auch wenn sich auf den Ebenen *Masse*, *Klasse* und *Diskurs* viele Belege für einen Legitimitätsgewinn von Pop finden, der sich im Verlauf der letzten 50 Jahre vollzogen hat, so bleiben doch Zweifel, ob U-Musik und Pop inzwischen als vollständig legitimierte Kunst anzusehen sind.

Deutlich wird die Widersprüchlichkeit in der Rolle von U-Musik und Pop als Bestandteile einer repräsentativen Kultur, wenn es um die Frage geht, ob Pop eine Kunst darstellt, durch die sich die Gesellschaft angemessen und angenehm dargestellt sieht.<sup>449</sup>

Maase findet für seine emphatische Schilderung des legitimen Status von Musik als Massenkultur einen Referenzpunkt auf der Ebene repräsentativer Kultur, wenn er für die Inszenierung des Einzugs eines Ministerpräsidenten die Ablösung des Defiliermarsches durch den Soundtrack eines Hollywood-Blockbusters konstatiert.<sup>450</sup>

Doch die Suche nach Beispielen des Einsatzes von Pop zum Zwecke nationaler und staatlicher Repräsentation fällt schwer. Und das folgende Beispiel *Expo 2000* in

---

<sup>448</sup> Maase, K.: Jenseits der Massenkultur. In: Göttlich, U. / Gebhard, W. / Albrecht, C.: populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 79-104, S. 84.

<sup>449</sup> Vgl. Maase, K.: Massenkultur ..., S. 80.

<sup>450</sup> Vgl. Maase, K.: Massenkultur ..., S. 85.

Hannover verweist auf ein nach wie vor bestehendes Legitimitätsdefizit von U-Musik und Pop.

Für den deutschen Pavillon, sowie alle anderen, formulierte Kulturstaatsminister Naumann im Vorwort zum Ausstellungskatalog folgendes Ziel:

„Die Besucher sind (...) eingeladen, sich im wörtlichen Sinne ein Bild zu machen: Die Menschen kennen zu lernen, ein Panorama von Geschichte, Gesellschaft, Wirtschaft und Landschaft zu entdecken – kurz: Einen Blick zu werfen auf das, was unsere ‚Kultur‘ ausmacht.  
(...)

Die Pavillons der Nationen und Organisationen geben den Besuchern Auskunft über das, was sie in ihrem Selbstverständnis unverwechselbar macht.“<sup>451</sup>

Der Pavillon hatte also einen durchweg repräsentativen Charakter, er sollte Deutschland in seiner Gänze erfahr- und erkennbar machen. Zum Konzept des Pavillons gehörte, neben einer Dauerausstellung, auch ein umfangreiches Kulturprogramm, das sich aus Beiträgen zusammensetzte, die der Pavillon selbst organisierte und Länderwochen, für die die Bundesländer ein eigenständiges Programm zusammenstellten. Während in einer permanenten Skulpturenausstellung von Persönlichkeiten der BRD neben Sophie Scholl, Bert Brecht, Petra Kelly, Ludwig van Beethoven und anderen auch der Rapper *Mousse T.* und der DJ *Dr. Motte* ausgestellt waren, fand im Kulturprogramm des Pavillons keine Popmusik statt – und das hatte Programm.

„Peter Baumgardt (der künstlerische Leiter, s.n.) (...) richtet seinen Focus auf zeitgenössische Musik, experimentelles Theater und Gegenwartsliteratur – auf Aufbruch, Ausblick, Wagnis.“<sup>452</sup>

Das Paradigma, das dem Kulturprogramm im deutschen Pavillon zugrunde lag, präsentierte die BRD einmal mehr als Kulturnation, dem Schönen, Guten und Wahren verpflichtet, einem Bild folgend, das nach wie vor vom Hochkulturschema geprägt ist, das künstlerischen Anspruch nur in „ernsthaften“ Medien umgesetzt sieht, das den Begriff zeitgenössisch im Bereich der Musik für „E“ reserviert.

Der deutsche Pavillon ist nur ein kleines und zugegebenermaßen nicht-repräsentatives Beispiel dafür, dass Repräsentation der Gesellschaft immer noch ohne U-Musik und Pop auskommt. Kulturförderung ist ein weiteres Feld, in dem durch die deutliche Besserstellung der E-Musik ein Legitimitätsdefizit von U-Musik ersichtlich wird. Förderung von Popmusik bspw. in Form von Abspielförderungen für Kulturzentren oder Förderung für Bands und Infrastruktur bleibt weit hinter der institutionellen Förderung eines Opernhauses zurück.<sup>453</sup> Pop hat in den 50 Jahren seines Bestehens einen weiten Weg vom ästhetischen Outlaw zu einer akzeptierten Kunst gemacht – gleichberechtigt ist das Verhältnis zwischen E- und U-Musik jedoch noch nicht.

<sup>451</sup> Trägergesellschaft Deutscher Pavillon (Hg.): deutscher pavillon. EXPO 2000 Hannover. Hannover 2000, S. 7.

<sup>452</sup> Trägergesellschaft Deutscher Pavillon (Hg.): pavillon ..., S. 312.

<sup>453</sup> Zur Kulturförderung populärer Musik siehe: Müller, L./Mischke, J.: Rockmusik im föderalen System der Bundesrepublik. (weiter Fußnotenapparatur nächste Seite)  
In: Popscripum. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik an der Humboldt-Universität zu Berlin. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst06/index.htm> .

Nach wie vor besteht eine Hierarchie des kulturellen und künstlerischen Inventars; eine Hierarchie, die auf dem Wege ist, sich zu einem Nebeneinander zu verlagern. Doch vor dem Hintergrund zunehmender Exklusionsprozesse ist es denkbar, dass die „Hochkultur“ eine Renaissance als Distinktionsmerkmal erfahren könnte. Auf der anderen Seite hat Pop die Gesellschaft inzwischen so stark durchdrungen, gehört Pop klassenübergreifend zum Habitus, dass es möglicherweise nur eine Frage der Zeit ist, bis das gesellschaftliche Oben „verpopt“ ist.

Auf die Reproduktionsdynamik des Habitus und gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse durch Kunst hat dies keinen Einfluss. Denn der herrschenden Klasse bleiben nach wie vor ausreichend Medien und Kulturgüter zur Distinktion und Herausbildung eines klassenbezogenen Habitus erhalten. E-Musik gehört nach wie vor zu den Künsten, die ein gesellschaftliches Oben kodieren: Der Aneignung von Pop durch das gesellschaftliche Oben steht kein in ähnlichem Umfang erkennbarer Prozess der Teilhabe der unteren Klassen an E-Musik gegenüber.

Durch die Enthierarchisierung des kulturellen Inventars ist Herrschaft nicht ausdruckslos geworden, auch wenn nun ein Element verloren ging, das ehemals das soziale Unten vertrat. Der Aneignungsprozess von Teilen der U-Musik durch statushohe Klassen hat diese Musik in Bezug auf die Repräsentation sozialer Unterschiede sprachlos gemacht. Selbst wenn E-Musik, in Folge eines Aneignungsprozesses von unten als Symbol statushoher Klassen wegefallen würde, änderte dies nichts an den Herrschaftsverhältnissen, lediglich an der Zusammensetzung des Materials im (symbolischen) Reproduktionsprozess. Herrschaft wird sich immer (auch) symbolisch ausdrücken, sie wird sich immer (auch) über eine Sprache zweiter Ordnung zu erkennen geben und erkannt werden; als Voraussetzung dafür, anerkannt zu werden. Nur eine Gesellschaft ohne Herrschaftsverhältnisse ist theoretisch ohne Symbolisierungen der Herrschaft denkbar. Die unterschiedliche Ausstattung mit Bildungskapital, ökonomischem und kulturellem Kapital führt immer zu unterscheidbaren Konsummöglichkeiten und Konsumverhalten. Diese Güter werden auf diese Weise zu Trägern symbolischer Kommunikation und werden immer die soziale Lage ihrer NutzerInnen repräsentieren, solange unterscheidbare soziale Lagen existieren. Die Enthierarchisierung zwischen E- und U-Musik löst die Reproduktionsdynamik gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse nicht auf, sie kratzt noch nicht einmal an ihrer Oberfläche!

#### **4.5. Das Konstrukt lebt! Kein Ende von E- und U-Musik.**

Die Repräsentationsanalyse von E- und U-Musik im Feuilleton der Zeit hat eine Veränderung der Stellung der beiden Sphären der Musik im hierarchisch organisierten Inventar von Kunst und Kultur deutlich gemacht. Kursorisch wurde eine solche Entwicklung auf allen Ebenen des Legitimitätsmodells konstatiert und es zeigte sich, dass U-Musik zwar noch nicht vollständig in die Sphäre legitimer Kunst aufgenommen worden ist, sich aber auf dem Weg dorthin befindet. Dieses Ergebnis darf jedoch nicht als Auflösung der Sphären von E- und U-Musik interpretiert werden. Die



Konstrukte E- und U-Musik, so schwammig sie auch sein mögen, lösen sich nicht auf. Die Zunahme von Musik, die sich zwischen diesen beiden Sphären bewegt, ist kein Beleg für eine Auflösung der Konstrukte selbst. Sie spricht vielmehr dafür, dass E- und U-Musik als zwei sich überlappende Teilmengen der Musik angesehen werden müssen, deren Schnittmenge sich in den vergangenen Jahren erweitert hat. Die Tendenz zur Erweiterung der Schnittmenge zwischen E- und U-Musik wird allgemein schnell als Auflösung der Konstrukte E- und U-Musik interpretiert. Diese wäre jedoch erst dann erreicht, wenn sich die Schnittmenge so weit ausgedehnt hätte, dass die Teilmengen E und U deckungsgleich wären. Davon kann jedoch keine Rede sein. Die Konstrukte leben weiter, sie reproduzieren sich in jedem Plattenladen und in jeder Tonträgerabteilung eines Kaufhauses ebenso, wie in der Statistik des Phonoverbandes und in der Programmpolitik der Radiostationen, die diese Unterscheidung weiterhin treffen. Das Denken in den Konstrukten geht weiter und letztlich war dies nie ein Kritikpunkt. „E“ und „U“ wirken, wie alle Konstrukte, komplexitätsreduzierend, mit ihnen werden diskursiv Unterscheidungen getroffen, die helfen, die Welt zu verstehen. In der Feststellung der Auflösung der Grenzen zwischen E- und U-Musik ist ein Kritik impliziert, die sich nicht auf die Grenze selbst richtet. Das Ziel der Kritik ist nicht die Unterscheidung in E- und U-Musik, sondern die unterschiedliche Positionierung in der Hierarchie des ästhetischen Inventars, die eindeutige Konnotation von „E“ als „oben“, „hoch“, „anspruchsvoll“, „gut“ und von „U“ als „unten“, „tief“, „minderwertig“, „schlecht“. Dies hat sich mit dem Legitimitätsgewinn von U-Musik und Pop tatsächlich verändert.

Die Bedeutung der Ebene *Klasse* des Legitimitätsmodells zeigt, dass die These von der Auflösung der Grenzen zwischen E- und U-Musik Tina Turner und dem Mainstream mehr verdankt als jedem avancierten Stück Popkultur von *The Red Krayola* bis *Fenn O'Berg*. Das Klima, das solche Experimente erst möglich macht, wurde hergestellt durch den Legitimitätsgewinn von U-Musik und Pop. Doch für diese Aufwertung war nicht so sehr die Musik selbst, die nicht-diskursive Materialisation auf der Ebene diskursiver Legitimität, ausschlaggebend, sondern vor allem *Klasse* als Legitimierungsinstanz. Und diejenigen, die über die Ebene *Klasse* für Legitimität sorgten, waren nicht die Anhänger avancierter und experimenteller U-Musik, sondern die Fans des *adult oriented rock*.

Experimente der Grenzüberschreitung zwischen E- und U-Musik gehörten fast vom Beginn des Pop an zum spannungsreichen Verhältnis zwischen diesen beiden Sphären. Und in diesen Experimenten trafen sich Zielsetzungen beider Seiten: Eine klassische Win-Win-Situation. Als *Deep Purple* 1969 gemeinsam mit dem *London Symphony Orchestra* die Platte *concerto for group and orchestra* einspielten, formulierte *Deep Purple*, stellvertretend für Popmusik, den Anspruch, gleichberechtigt neben der E-Musik zu stehen. Für das *London Symphony Orchestra* ging es darum, E-Musik aus einer, als Isolation empfundenen, Situation herauszuführen, in der diese Musik nur von einer kleinen Elite von Geschmacks-Highbrows gehört wurde. Es verband sich damit das Ziel, E-Musik zu popularisieren; ein Ziel, das, so hat es den Anschein, nicht erreicht wurde: Die Absatzzahlen der E- gegenüber der U-Musik sind seit den 70er Jahren weiterhin rückläufig.

Die größer werdende Schnittmenge zwischen E- und U-Musik setzt sich aus verrockter Klassik wie der Bachschen *Toccat*a in der Interpretation von SKY oder *Also sprach Zarathustra* von Deodato, „klassischer“ Popmusik, insbesondere durch das *Royal Philharmonic Orchestra*, oder gar einer Kombination aus beiden, wie im Falle von *Pavarotti and Friends* und Vanessa Mae zusammen. Ein Teil dieser Schnittmenge wird gebildet aus den Avantgarden beider Sphären, wo sich neue Musik und avancierte Popmusik treffen. Hier sind die bereits genannten *Fenn O'Berg*, *Alboth* oder *f.x. randomiz* zu verorten. An der Musik dieser Schnittmenge zwischen E- und U-Musik hat nur der kleine Kreis einer Pop-Elite teil.

Bemerkenswert ist, dass sich parallel zur Enthierarchisierung des Verhältnisses von E- und U-Musik, eine gegenläufige Tendenz innerhalb des Pop beobachten lässt.

„Zu den auffälligsten Wirkungen der verallgemeinerten Massenkultur gehört die eigenartige Gleichzeitigkeit der Einebnung und Neukonstitution von kultureller Differenz: Der alte Gegensatz zwischen 'trivialer' und 'echter' Kultur wird nun innerhalb des Pop- und Entertainment-Marktes reproduziert. (...)

Die durchgesetzten Unterscheidungen zwischen gutem und schlechtem Pop (bzw. Filmen, Videos, Comics etc.) gleichen dem hochkulturellen Kanon aufs Haar. Euro-Pop gilt vielen als trivial, Sonic Youth als das Gegenteil von leichter Unterhaltung, Mike Ink-Platten als Meisterwerke, die dreiteilige Anthology der Beatles als Klassiker, Velvet Underground als Kult, Brian Enos generativ music als Avantgarde.“<sup>454</sup>

Die Hierarchisierung innerhalb der U-Musik war für die Aufführungsbesprechungen des Feuilletons der Zeit ebenfalls charakteristisch und manifestierte sich dort deutlich in der Abgrenzung vom Mainstream, womit sich ein sozialstruktureller Impact dieser Hierarchie ausdrückt. Denn die Teilhabe am E-Pop „setzt ein kulturell privilegiertes Wissen voraus, genauer gesagt: Eine an Hochkultur geschulte Sensibilität für Abstraktionsprozesse“<sup>455</sup>. Die Teilhabenden an dieser Kunst sind damit zumindest im Bereich des Bildungskapitals als statushoch zu identifizieren, und Büssers These, die Differenzierung in E- und U-Pop stelle das alte System der Reproduktion der Klassengrenzen durch Hoch- und Massenkultur wieder her,<sup>456</sup> ist zumindest für das Bildungskapital zutreffend.

Es zeigt sich an dieser Stelle nochmals, wie schwierig es ist, von einer generellen Legitimität von U-Musik und Pop zu sprechen. Nachdem schon die diskursive Legitimität durch die Zeit nicht für alle Idiome zuverlässig reklamiert werden konnte, macht diese paradoxe gegenläufige Tendenz der Delegitimierung im U-Diskurs deutlich, dass eine differenzierte Betrachtung der Popidiome erforderlich ist. Auch dies rechtfertigt die Feststellung, Pop sei erst noch auf dem Weg zur endgültigen Legitimierung.

Die Konstrukte „E“ und „U“ bleiben erhalten, doch ist es fraglich, ob die, sich mit den beiden Sphären verbindenden unterschiedlichen Rezeptionsmodi, ebenfalls auf-

<sup>454</sup> Jacob, G.: Der Kampf um die gute Platte. Pop, Politik und soziale Distinktion. In: Rösing, H. / Phleps, Th.: Populäre Musik, Politik und mehr ... . Karben 1998, S. 24 –43, S. 39.

<sup>455</sup> Büsser, M.: Schwerter zu Kulturwaren. In: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte #5. Mainz 1997, S. 89.

<sup>456</sup> Vgl. Büsser, M.: Schwerter ..., S. 89.

rechterhalten werden. Bourdieu und Schulze sehen hier, trotz der zentralen Gegensätze von Klassen- und Individualisierungstheorie<sup>457</sup> in Bezug auf die Bedeutung ökonomischer Rahmenbedingungen menschlicher Existenz und der Klassenlage für die Herausbildung von Geschmack und ästhetischen Vorlieben, übereinstimmend ein Fortbestehen unterschiedlicher Rezeptionsmodi für E- und U-Musik. Einigkeit herrscht insbesondere in der Beschreibung von Kontemplation als Zugang und Haltung zur E-Musik. Für die U-Musik entwickelt Schulze mit dem *Harmonie-* und *Spannungsschema* zwei differente Zugänge, während Bourdieu dichotomisch bleibt und U-Musik dem *barbarischen Geschmack* als Rezeptionsmodus zuordnet und dem reinen Geschmack gegenüberstellt.

Beide sind sich darin einig, dass Musik unabhängig vom Rezeptionsmodus genossen wird, dass Kontemplation wie Unterhaltung den HörerInnen gleichermaßen Genuss bereiten. Bei aller Unterschiedlichkeit im Zugang zu Musik – konzentriert, die Struktur nachvollziehend, in entsprechend bedächtiger, ja devoter Haltung zur Musik auf der einen Seite und Unterhaltung suchend, mit einer lustvollen Haltung auf der anderen Seite: Genossen wird Musik in beiden Fällen.

Doch während für Bourdieu diese beiden Geschmackswelten strikt getrennt bleiben, findet Schulze im Erlebnis eine gemeinsame Ebene, die beide Sphären der Musik strukturiert. Der von Schulze erkannte neue Imperativ „Erlebe dein Leben!“<sup>458</sup> basiert auf der Verschiebung von einer Außen- zu einer Innenorientierung der Individuen.

„Wir stehen vor dem Phänomen einer innengerichteten Modernisierung. Rationalitätstypen entstehen, die sich auf flüchtige psychophysische Prozesse richten. Erlebnisse werden dabei nicht bloß als Begleiterscheinung des Handelns angesehen, sondern als dessen hauptsächlichster Zweck. Gesellschaftstheoretisch ist es ein wichtiger Unterschied, ob Erlebnisse ungewollt kommen wie Sternschnuppen oder ob sie Gegenstand der Handlungsplanung sind.“<sup>459</sup>

Diese Innenorientierung wird möglich, weil Schulze die Distanz zur Sphäre des Notwendigen, eine Situation befriedigter existenzieller Grundbedürfnisse, die bei Bourdieu die Grundlage des *reinen Geschmacks* und an eine hohe sozialstrukturelle Stellung gebunden ist, als konstitutiv für die bundesrepublikanische Gesellschaft hält.

„Solange die situativen Grenzen, welche die Subjekte betrafen, eng gezogen waren, traten diese Grenzen auch in der Wahrnehmung hervor. Von den unübersehbar vielen Merkmalen der Situation fokussierte das Bewußtsein diejenigen, die das Ende der Handlungsmöglichkeiten markierten; es thematisierte den Mangel etwa an Geld, Eigentum, Bildung, hilfreichen sozialen Beziehungen. Das Einwirken auf die Situation war darauf ausgerichtet, sich in ihr zu arrangieren oder ihre Grenzen zu erweitern, den Mangel zu verwalten oder zu lindern. (...) Unter gesellschaftlichen Umständen, wo reich assortierte Kaufhäuser nur einen kleinen Teil des gesamten Möglichkeitsraums ausmachen, stehen die Menschen unter dem Druck, fast schon unter dem Zwang, sich intensiv mit sich selbst zu beschäftigen. Was sollen sie wählen. (...) Das Betroffensein durch die Situation ist nicht mehr unabhängig von den Subjekten selbst. Nun entwickelt sich eine innenorientierte Rationalität, bei der das Subjekt die Situati-

<sup>457</sup> Vgl. dazu: Gebesmair, A.: Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks. Wiesbaden 2001.

<sup>458</sup> Schulze, G.: Erlebnisgesellschaft ..., S. 58.

<sup>459</sup> Schulze, G.: Erlebnisgesellschaft ..., S. 41.

on als Mittel betrachtet, um bei sich selbst bestimmte Prozesse zu provozieren. Es entsteht das Projekt des schönen Lebens.“<sup>460</sup>

Für Schulze leitet sich aus der für alle gültigen Distanz zur Notwendigkeit allerdings nicht der Übergang zu einem, von allen geteilten, reinen Geschmack ab, wie dies aus einer Bourdieuschen Perspektive möglich wäre. Die Innenorientierung bringt mit dem *Hochkulturschema*, dem *Trivialschema* und dem *Spannungsschema* drei gleichberechtigte Zugänge zu Kunst hervor, die mit *Kontemplation*, *Harmonie* und *Action* verschiedene Arten des Erlebens operationalisieren. Auf jeden Fall ist das kulturelle und künstlerische Inventar in Schulzes Ansatz nicht mehr hierarchisch angeordnet. Die Individuen stellen, jedeR für sich, ihr und sein eigenes Kunstmenü an der Selbstbedienungstheke der Ästhetikabteilung zusammen. Ein Bild, das selbst die neue Situation zu Beginn des 21. Jahrhunderts treffend beschreibt. Die Repräsentationsanalyse hat gezeigt, dass ein Legitimitätsgewinn für U-Musik und Pop in der Zeit erst spät zu erkennen war und von einer Aufnahme aller Idiome von U-Musik in den Kanon legitimer Kunst längst nicht gesprochen werden kann.

#### 4.6. Event und Spektakel

Der Begriff des Erlebnisses steht im Mittelpunkt eines Phänomens, dem E- und U-Musik gleichermaßen unterworfen sind, das die Integration von *reinem* und *barbarischem Geschmack* ebenso bewerkstelligt wie die Zusammenführung der drei Rezeptionsschemata von Schulze: Gemeint ist das Event.

Das Event steht am Anfang einer möglicherweise einsetzenden kunstbezogenen Waschmittelwerbedynamik: Aus dem Rahmen des Außergewöhnlichen und Außeralltäglichen, das eine Veranstaltung im Kunstbetrieb darstellt, ragt das Event als Mega-Veranstaltung heraus.

Die Schwierigkeit, das Event begrifflich zu fassen, resultiert nicht zuletzt daraus, dass Events zu einem PR-Mittel geworden sind. Events präsentieren ein Erlebnisversprechen, von dem zunächst nicht klar erkennbar ist, ob es sich tatsächlich um ein Event oder eine „normale“ Veranstaltung handelt. Die Begriffe Event und Veranstaltung tendieren durch den inflationären Gebrauch von Event dazu, Synonyme zu werden.

Doch lassen sich Kriterien benennen, die das Event als eine besondere und neue Form der Organisation und Darbietung von Kunst darstellen und es von den „normalen“ Kunstveranstaltungen auf drei Ebenen unterscheiden:

- Hoher Grad der Inszenierung;
- Ansprechen mehrerer Sinne, unter anderem durch die Verschränkung von ästhetischen Medien;
- Überschreitung des üblichen Rahmens für Veranstaltungen, bspw. durch ungewöhnliche Orte und Zeiten.<sup>461</sup>

<sup>460</sup> Schulze, G.: Erlebnisgesellschaft ..., S. 51f

<sup>461</sup> Zur Definition von Events vgl. auch: Gebhardt, W.: Fest, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen. In: Gebhardt, W. / Hitzler, R. / Pfadenhauer, M. (Hg.): Events ..., S. 17-31; Lipp,

Die dargebotenen Reize in einem Event sind dichter, komprimierter und intensiver, nichts ist dem Zufall überlassen. Das Event ist eine perfekt geplante und durchgeführte Veranstaltung, die die BesucherInnen gefangen nehmen soll, keinen Raum mehr lassen will für zufällige, unbeabsichtigte Regungen.

Das Event kann, weniger totalitär, durch eine Verschränkung mehrerer Wahrnehmungswelten und Ästhetiken<sup>462</sup> hergestellt werden: Das Event ist nicht nur ein Konzert oder eine Ausstellung, sondern verbindet beide Medien miteinander zu einem eigenständigen, synergetischen Dritten. „Events bedienen sich der Formsprache eines kulturellen und ästhetischen Synkretismus“<sup>463</sup>.

Von Event kann auch die Rede sein bei Ereignissen, die über den Rahmen der „normalen“ Außeralltäglichkeit hinausgehen, indem für die Veranstaltungen ungewöhnliche Orte und Zeiten gesucht werden. Ein Beispiel hierfür ist das oben zitierte Musical auf Schloss Neuschwanstein oder das Konzept *Die lange Nacht der Museen*, das inzwischen in mehreren Städten umgesetzt wurde. Der Reiz liegt in dem veränderten Rahmen, der die Veranstaltung zu einem Event werden lässt, obwohl die ausgestellten Stücke sich nicht von den bei Tageslicht ausgestellten unterscheiden.

Die drei Ebenen Inszenierung, Multimedialität, Ort/Zeit organisieren die zwei möglichen Ausrichtungen der Events, die entweder auf Themen fokussiert sein können, wie z.B. Mittelaltermärkte, oder sich um eine zentrale Veranstaltung herum gruppieren und diese mit zusätzlichen Erlebnismustern ausstatten.

Immer ist das Ziel, das mit dem Event verfolgt wird, das Erlebnis, eine Optimierung des Erlebnisingewinns. Dem von Schulze formulierten Imperativ „Erlebe dein Leben!“ entspricht das Event in artifiziiellster und rationalisierter Form: Das Event ist der logische Konterpart zum Naturerlebnis, weil es alle Elemente des Erlebens menschlicher Tätigkeit und Planung unterwirft.

Das Event steht für einen neuen Zugang zur Kunst, in der „die bisher relativ fest verankerten Grenzen zwischen Hoch-, Populär- und Massenkultur zunehmend verschwimmen“<sup>464</sup>. Sie verschwimmen, weil jede Kunst in ähnlicher Weise als Event inszeniert wird, mit der gleichen Aufgeregtheit und aufgemotzt mit einem identischen Erlebnisversprechen, egal ob der Rezeptionsmodus Kontemplation oder Action heißt.

Kulturpolitisch wird die Eventisierung von einer Ökonomisierung und „Verbetriebswirtschaftlichung“ begleitet, die es möglich machen, insgesamt von einem neuen Verhältnis von Kunst und Gesellschaft zu sprechen, das hier abschließend unter Bezug auf Guy Debord *Spektakel* genannt werden soll.<sup>465</sup>

Im *Spektakel* vereinigt sich die Erlebnisorientierung der Kunst mit einer neuen kapitalisierten Indienstnahme von Kunst. Im *Spektakel* wird der Kunst eine zentrale Rol-

---

W.: Event Ware. In: Gebhardt, W. / Hitzler, R. / Pfadenhauer, M. (Hg.): Events ..., S. 413-438; Willems, H.: Events: Kultur – Identität – Marketing. In: Gebhardt, W. / Hitzler, R. / Pfadenhauer, M. (Hg.): Events ..., S. 51-73.

<sup>462</sup> Vgl. Gebhardt, W.: Die Verszenung und die Eventisierung der Kultur, In: Göttlich, U. / Gebhardt, W. / Albrecht, C.: populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 287-305, S. 297.

<sup>463</sup> Gebhardt, W.: Fest ..., S. 20.

<sup>464</sup> Gebhardt, W. / Hitzler, R. / Pfadenhauer M. (Hg.): Events. ..., S. 11.

<sup>465</sup> Vgl. Debord, G.: Die Gesellschaft des Spektakels. Düsseldorf 1974.

le als weicher Standortfaktor für die konkurrierenden Kommunen der Deutschland AG zugewiesen. Kunst wird als ein Element der Lebensqualität erkannt, das für Menschen und Unternehmen in ihrer Entscheidung über Zu- oder Wegzug von Bedeutung ist. Für Unternehmen ist ein attraktives künstlerisches Umfeld von Bedeutung, weil es die Möglichkeiten erhöht, Personal zu akquirieren. Entsprechend werben Unternehmen mit der Stadt und dem Umfeld, in dem sie sich niedergelassen haben. Damit wird Kunst zu einem Wirtschaftsfaktor, Kunstförderung zu Wirtschaftsförderung. Die Begründung von Kunstförderung verschiebt sich: Von einer normativen zu einer funktionalen Ebene. Bislang war Kunstförderung in der bürgerlichen Gesellschaft normativ durch ihr Selbstverständnis begründet. Der Autonomiegedanke in der Kunst hatte zur Folge, dass Kunst und ihre Förderung um der Kunst willen zu geschehen habe. Mit der Integration der Kunst in den Standortdiskurs wird diese normative Setzung von Kunst suspendiert. Damit ist ein neuer Blick auf Kunst etabliert, der einen wirtschaftlich zählbaren Output von Kunst erwartet und der versucht, die ökonomische Bedeutung und die Effekte von Kunst in einer Gewinn- und Verlustrechnung haarklein nachzuweisen: Kunstförderung muss sich volkswirtschaftlich rechnen.

Erlebnisorientierung und Ökonomisierung sind Kennzeichen der Kunst des *Spektakels*, das alle künstlerischen Konstrukte eines sich langsam enthierarchisierenden ästhetischen Inventars organisiert.

Das *Spektakel* betrifft den gesamten ästhetischen Apparat, in dem, wie Grossberg es für den Rock'n'Roll formulierte, alle Elemente der Kunst zusammengeführt werden.

Eine weiterführende Analyse des Spektakels müsste Veränderungen in der Erwartungshaltung gegenüber Kunst thematisieren: Wird der Wert von Kunst ausschließlich in Form der Inszenierung erfahren; zählt nicht mehr die Kunst, sondern nur noch ihr Rahmen? Es wäre nachzuzeichnen, wie sich der Diskurs über Kunstförderung durch die Ökonomisierung verändert und ob die ästhetischen Medien von diesem Diskurs auf unterschiedliche Weise betroffen sind. Und abermals die Frage, ob sich die Erwartung an Kunst ändert, ob sie in verstärktem Maße in wirtschaftlichen Kategorien gemessen wird. Werden das Event und die Eventisierbarkeit von Kunst zu einem Kriterium ihrer Unterstützung, ist Förderung einfacher zu erhalten für Kunst und Projekte, die dem Paradigma des Erlebens entsprechen? Was „wollen“ KünstlerInnen im Spektakel noch mit ihrer Kunst? Und nicht zuletzt ginge es um die Frage, ob das Spektakel, die Neukonstitution des ästhetischen Apparates, einen weiteren Legitimitätsgewinn für Pop bringen wird.

## 5. Literaturliste

- Adorno, Th. W.: Dissonanzen. In: Adorno, Th. W.: Gesammelte Schriften Bd. 14. Frankfurt (Main) 1973
- Adorno, Th. W.: Einleitung in die Musiksoziologie. In: Adorno, Th. W.: Gesammelte Schriften, Bd. 14. Frankfurt (Main) 1973
- Adorno, Th. W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt (Main) 1973
- Amann, A.: Kunst zwischen Einmaligkeit und Massenware. In: Lipp, W. (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin 1992, S. 429-442
- Amendt, G.: Ich singe dir die Welt. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S. 101-112
- Auernheimer, G.: Der sogenannte Kulturkonflikt. Orientierungsprobleme ausländischer Jugendlicher. Frankfurt (Main) / New York 1988
- Bänsch, D. (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zur Politik und Kultur. Tübingen 1985
- Balet, L. / Gerhard, E.: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Frankfurt (Main) / Berlin / Wien 1972
- Behrens, R.: Kulturindustrie. In: testcard. Beiträge zur Popgeschichte. #5. Mainz 1997
- Behrens, R.: ton, klang, gewalt. Mainz 1998
- Behrens, R.: Übersetzungen. Studien zu Herbert Marcuse. Mainz 2000
- Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt (Main) 1977
- Bennet, A.: Cultures of popular music. Buckingham 2001
- Blaukopf, K.: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. Darmstadt 1996
- Bloemeke, R.: Der Anfang vom Ende des Abendlandes. Wie die Rockmusik nach Deutschland kam. Löhrbach ohne Jahr
- Bloemeke, R.: Aufbruch – Suche nach dem neuen Rhythmus. Rock'n' Roll und Halbstarke. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S. 49-60
- Blümner, H.: Pop oder Was aus einem verlockenden Versprechen wurde. In: Bonz, J. (Hg.): sound signatures. Frankfurt (Main) 2001
- Blümner, H.: Street Credibility. HipHop und Rap. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2000, S. 292-306
- Boehmer, K.: Zwischen Reihe und Pop. Wien 1970

- Boehmer, K.: Music and Politics. In: Dejana, P (Hg.): Order and Disorder. Music-theoretical Strategies in the 20th Century. Leuven 2004
- Bontinck, I.: Kritik der etablierten Kultur. Ohne Ort 1977
- Bonz, J. (Hg.): sound signatures. Frankfurt (Main) 2001
- Borchardt, K.: Stop Making Sense. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S.200-214
- Borchard, R. R. M. / Sack, M.: Riga. Fellbach 1999
- Borris, S.: Einführung in die moderne Musik. 1900-1950. Wilhelmshaven 1975
- Borris, S.: Pop – Gegenwart im Underground. In : Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung. Nr. 6. Mainz 1973, S.174-178
- Bourdieu, P.: Einleitung. In: Bourdieu, P. et al: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt (Main) 1981
- Bourdieu, P.: Die Gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Bourdieu, P. et al: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt (Main) 1981
- Bourdieu, P.: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Bourdieu, P. et al: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt (Main) 1981
- Bourdieu, P.: Die feinen Unterschiede. Frankfurt (Main) 1982
- Brauer, A.: Schaukeln und Wälzen. In: Heiss und Kalt. Die Jahre 1945-1969. Ein Bilderlesebuch. Berlin 1986, S. 316-327
- Bringmann, M.: Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte. Ein Beitrag zum Thema 'Kunst und Öffentlichkeit' im 19. Jahrhundert. In: Mai, E. / Waetzoldt, S. / Wolandt, G. (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Berlin 1983, S. 253-278
- Bromley, R. / Göttlich, U. / Winter, C. (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Hamburg 1999
- Bruch, R. vom: Kunst- und Kulturkritik in führenden bildungsbürgerlichen Zeitschriften des Kaiserreichs. In: Mai, E. / Waetzoldt, S. / Wolandt, G. (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Berlin 1983, S. 313-347
- Brunhöber, H.: Unterhaltungsmusik. In: Benz, W.: Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Band 4: Kultur. Frankfurt (Main) 1989, S. 169-195



- Bühl, W.: Kultur als System. In: Neidhart, F. / Lepsius, M. R. / Weiss, J. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986, S. 118-144
- Bürger, P.: Theorie der Avantgarde. Frankfurt (Main) 1974
- Büscher, M.: antipop. Mainz 1998
- Büscher, M.: Super Discount: Pop im Jahrzehnt seiner Allgegenwärtigkeit. Zum gegenwärtigen Stand von Popkultur und Popkritik. In: Geuen, H. / Rappe, M. (Hg.): Pop und Mythos. pop-kultur – pop-ästhetik – pop-musik. Schliengen 2001, S. 41-52
- Büscher, M.: PopMusik. Hamburg 2000
- Büscher, M.: Gimmie Dat Old Time Religion. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S. 38-48
- Burzik, M.: Von singenden Seemännern und Musikern vom Sirius. Die Musik der fünfziger Jahre. In: Faulstich, W. (Hg.): Die Kultur der fünfziger Jahre. München 2002, S. 249-262
- Chambers, I.: Von der Populärkultur zum Erhabenen in der Moderne. In: Göttlich, U. / Gebhard, W. / Albrecht, C. (Hg.): populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 7-15
- Cohn, N.: Elvis. In: Prokop, D.(Hg.): Medienforschung. Bd. 3. Frankfurt (Main) 1986, S. 12-21.
- Dahlhaus, C.: Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion? In: Jost, E. (Hg.): Musik zwischen E und U. Mainz / London / New York / Tokyo 1984, S. 11-24
- Dahlhaus, C.: Geschichte und Geschichten. In: Ders. (Hg.): Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision. Mainz / London / New York / Tokyo 1985, S. 9-20
- Dahlhaus, C. (Hg.): Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision. Mainz / London / New York / Tokyo 1985
- Damus, M.: Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Frankfurt (Main) 1973
- Danto, A. C.: Kunst nach dem Ende der Kunst. München 1996
- Debord, G.: Die Gesellschaft des Spektakels. Düsseldorf 1974
- De la Mott-Haber, H.: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000. Laaber 2000

- Demirovic, A.: Ideologie, Diskurs und Hegemonie. In: Zeitschrift für Semiotik. Bd. 10, Heft 1-2, Tübingen 1988, S. 63-74
- Diaz-Bone, R.: Diskursanalyse und Popkultur. In: Göttlich, U. / Gebhard, W. / Albrecht, C. (Hg.): populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 125-150
- Dibelius, U.: Die Musik in den fünfziger Jahren. In: Bänsch, D. (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zur Politik und Kultur. Tübingen 1985, S. 259-282
- Dibelius, U.: Musik. In: Benz, W.: Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Band 4: Kultur. Frankfurt (Main) 1989, S. 131-163
- Dieckmann, Ch.: My Generation. Cocker, Dylan Honecker und die verbleibende Zeit. Berlin 1991
- Dieckmann, Ch.: Das Maultier ist unser Wappen. In: Die Zeit, Nr. 16. Hamburg 2005
- Diedrichsen, D.: Wo bleibt das Musikobjekt? In: Bonz, J. (Hg.): sound signatures. Frankfurt (Main) 2001, S. 235-244
- Die Zeit. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur. Hamburg, diverse Jahrgänge
- Dörner, A.: Politische Kultur und Medienunterhaltung: Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt. Konstanz 2000
- Dollase, R.: Des Pudels Kern in der Konzerthalle – Über die 'wahren' Funktionen des Konzertbesuchs der 'high culture'. In: Fromme, J. / Freericks, R. (Hg.): Freizeit zwischen Ethik und Ästhetik. Herausforderungen für Pädagogik, Ökonomie und Politik. Neuwied / Kriftel / Berlin 1997, S. 97-106
- Eco, U.: Das offene Kunstwerk. Frankfurt (Main) 1977
- Eco, U.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt (Main) 1984
- Eder, K. (Hg.): Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Frankfurt (Main) 1989
- Eder, K.: Gleichheitsdiskurs und soziale Ungleichheit. Zur Frage nach den kulturellen Grundlagen sozialer Ungleichheit in der modernen Klassengesellschaft. In: Haferkamp, H. (Hg.): Sozialstruktur und Kultur. Frankfurt (Main) 1990, S. 177-208.
- Eisenstadt, S.: Kultur und Sozialstruktur in der neueren soziologischen Analyse. In: Haferkamp, H. (Hg.): Sozialstruktur und Kultur. Frankfurt (Main) 1990, S. 7-19.
- Erwe, H.-J. / Keil, W. (Hg.): Beiträge zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Hildesheim / Zürich / New York 1997

- Faulstich, W. (Hg.): Die Kultur der fünfziger Jahre. München 2002
- Faulstich, W.: Das Versagen der Avantgarde als Bastion der Hochkultur. In: Faulstich, W. (Hg.): Die Kultur der 60er Jahre. München 2003, S. 61-74, S. 61
- Faulstich, W.: Deutsche Schlager und deutsche Fernsehstars. In: Faulstich, W. (Hg.): Die Kultur der 60er Jahre. München 2003, S. 177-193
- Faulstich, W. (Hg.): Die Kultur der 60er Jahre. München 2003
- Flender, R. / Raue, H.: Popmusik. Aspekte ihrer Funktion, Wirkung und Ästhetik. Darmstadt 1989
- Fromme, J. / Freericks, R. (Hg.): Freizeit zwischen Ethik und Ästhetik. Herausforderungen für Pädagogik, Ökonomie und Politik. Neuwied / Kriftel / Berlin 1997, S. 97-106.
- Faltin, P.: Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-kultureller Prozesse. In: Die Musikforschung. Nr. 23. Kassel 1973, S. 435-445
- Frith, S.: Zur Ästhetik der populären Musik. In: PopScriptum. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. Nr. 1/1992. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/index.htm>
- Frith, S.: Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus. In: Bromley, R. / Göttlich, U. / Winter, C. (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Hamburg 1999, S. 191-236
- Frith, S.: Art Ideology and Pop Practice. In: Nelson, C. / Grossberg, L. (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago 1988, S. 461-475
- Fuchs, M.: Populäre Musik als (un-)heimliche Erzieherin. Zehn Thesen zum sozialen Gebrauch von Kunst. In: Rösing, H./Phleps, Th.: Populäre Musik, Politik und mehr ... Karben 1998, S. 7-23
- Fuchs, P.: Die soziale Funktion von Musik. In: Lipp, W. (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin 1992, S. 67-86
- Gáspár-Ruppert, W.: Musik verstehen. Annäherungen an ein Problem. In: Lipp, W. (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin 1992, S. 55-66.
- Gebhardt, W. / Hitzler, R. / Pfadenhauer M. (Hg): Events. Soziologie des Ungewöhnlichen. Opladen 2000
- Gebhardt, W.: Die Verszenung der Gesellschaft und die Eventisierung der Kultur. In: Göttlich, U. / Gebhardt, W. / Albrecht, C. (Hg.): populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 287-305

- Gebhard, W.: Bayreuth – vom Konvent zum Event. In: Neumann-Braun, K. / Schmidt, A. / Mai, M. (Hg.): Popvisionen. Frankfurt (Main) 2003, S. 185-198
- Geuen, H. / Rappe, M. (Hg.): pop und mythos. pop-kultur – pop-ästhetik – pop-musik. Schliengen 2001
- Geuen, H. / Rappe, M.: Everything is Everything. Annäherung an eine pragmatische Ästhetik der Popmusik. In: Geuen, H. / Rappe, M. (Hg.): pop und mythos. pop-kultur – pop-ästhetik – pop-musik. Schliengen 2001, S. 11-20
- Gil, Th.: Kulturtheorie: ein Grundmodell praktischer Philosophie. Frankfurt (Main) 1992
- Göschel, A.: Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur. Stuttgart / Berlin / Köln 1991
- Göttlich, U. / Gebhard, W. / Albrecht, C. (Hg.): populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002.
- Göttlich, U.: Wie repräsentativ kann populäre Kultur sein? In: Göttlich, U. / Gebhard, W. / Albrecht, C. (Hg.): populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 33-51
- Grebesmair, A.: Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks. Wiesbaden 2001
- Grossberg, L.: What's going on? Cultural Studies und Popularkultur. Wien 2000
- Grossberg, L.: Dancing in Spite of Myself: Essays in Popular Culture. Durham 1997.
- Grossberg, L.: Kids caught in the crossfire: Kids, Politics and America's Future. Boulder 2005.
- Günther, B.: Dies ist eine Frage auf die man nicht mit ja oder nein antworten kann. [www.laks.de/public/aktiv/interv-guenther.html](http://www.laks.de/public/aktiv/interv-guenther.html)
- Habermas, J.: Funktionswandel der Öffentlichkeit. Frankfurt (Main) 1990
- Habermas, J.: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. In: Ders.: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt (Main) 1991, S. 130-157
- Haferkamp, H. (Hg.): Sozialstruktur und Kultur. Frankfurt (Main) 1990
- Hall, S.: Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg 2004
- Hall, S. (Hg.): Representation. London / Thousand Oaks / New Dehli 2003
- Hanslick, E.: Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Wiesbaden 1989
- Haug, W. F.: Zur Kritik der Warenästhetik. In: Prokop, D. (Hg.): Medienforschung. Bd. 3. Frankfurt (Main) 1986, S. 12-21
- Helms, D.: Auf der Suche nach einem neuen Paradigma: Vom System Ton zum System Sound. In: Phleps, Th. / Appen, R. von (Hg.): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Bielefeld 2003, S. 197-228

- Heidkamp, K.: Politik in Bewegung. In: Die Zeit, Nr. 6. Hamburg 1990
- Heidkamp, K.: In the mood. Hamburg 1991
- Heidkamp, K.: It's all over now. Berlin 1999
- Heidkamp, K.: Sophisticated Ladies. Reinbek 2003
- Herbort, H. J.: Es swingt, es jumpt, es rockt. In: Die Zeit Nr. 5. Hamburg 1965
- Herbort, H. J.: Lenz' Soldaten zogen in den Zwölftonkrieg. In: Die Zeit Nr. 8. Hamburg 1965
- Herbort, H.: Beat+Oper=Beat-Oper? In: Die Zeit Nr. 5. Hamburg 1970
- Herbort, H. J.: Lobpreis mit Schluckauf. In: Die Zeit, Nr. 8. Hamburg 1980
- Herbort, H. J.: Musik aus anderen Räumen. In: Die Zeit, Nr. 28. Hamburg 1995
- Hermant, J.: pop international. Eine kritische Analyse. Frankfurt (Main) 1971
- Hermant, J.: Avantgarde und Regression: 200 Jahre deutsche Kunst. Leipzig 1995
- Hettlage, R.: Musik-'Szene'. Über den Zusammenhang von jugendlicher Musikkultur, Modernität und sozialer Inflation. In: Lipp, W. (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin 1992, S. 333-367
- Hinz, B.: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs. In: Müller, M. et al. (Hg.): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt (Main) 1974, S. 173-198
- Hinz, R.: Cultural Studies und Pop. Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur. Opladen 1998
- Hitzler, R. (Hg.): Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur. Opladen 2001
- Hobsbawm, E.: Das Zeitalter der Extreme. München / Wien 1995
- Hölscher, L.: Öffentlichkeit und Geheimnis. Stuttgart 1979
- Hoggart, R.: Die ‚wirkliche‘ Welt der Leute. Beispiele aus der populären Kunst. In: Bromley, R. / Göttlich, U. / Winter, C. (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Hamburg 1999, S. 43-56
- Horkheimer, M. / Adorno, Th. W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt (Main) 1989
- Hügel, H.-O.: Zugangsweisen zur populären Kultur. Zu ihrer ästhetischen Begründung und zu ihrer Erforschung. In: Göttlich, U. / Gebhard, W. / Albrecht, C. (Hg.): populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 51-78
- Hündgen, G.: Do You Like Good Music? Schwarze Musik zwischen Soul, Funk und Disco. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S. 148-162

- Hülst, D.: Symbol und soziologische Symboltheorien. Opladen 1999
- Jacob, G.: Der Kampf um die gute Platte. Pop, Politik und soziale Distinktion. In:  
Rösing, H. / Phleps, Th.: Populäre Musik, Politik und mehr ... Karben 1998,  
S. 24 -43
- Jacobi, J.: Nur mit der Musik haperte es. In: Die Zeit Nr. 13. Hamburg 1960
- Jellinek, G.: Allgemeine Staatslehre. Darmstadt 1959
- Liessmann, K. P.: Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung. Wien 1999
- Kabursicky, V.: Empirische Musiksoziologie. Wiesbaden 1975
- Kaden, Ch.: Musikalische Normenbildung und ihre sozialen Grundlagen. In:  
international review of the aesthetics and sociology of music. Nr. 1. Zagreb  
1975, S. 57-66
- Kaden, Ch.: 'Jünger der Empfindsamkeit'. Populäre Musik in der Tradition der  
Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts. In: Rösing, H. (Hg.): Aspekte zur  
Geschichte populärer Musik. Baden Baden 1993, S. 6-20
- Kaden, Ch.: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß.  
Kassel / Basel / London / New York / Prag 1993
- Kapner, G.: Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Wien / Köln 1991
- Karasek, H.: Carl Sternheim. Velber b. Hannover 1965
- Karasek, H.: Mit Erfolg zurück nach vorn. In: Die Zeit, Nr. 38. Hamburg 1970
- Karasek, H.: Deutschland, deine Dichter. Hamburg 1970
- Karasek, H.: Karaseks Kulturkritik. Hamburg 1988
- Karasek, H.: Mein Kino. München 1999
- Karasek, H.: Betrug. München 2002
- Karasek, H.: Karambolagen. Begegnungen mit Zeitgenossen München 2004
- Keil, W.: Überlegungen zur Entstehung der gespaltenen Musikkultur des 20.  
Jahrhunderts. In: Erwe, H.-J. / Keil, W. (Hg): Beiträge zur Musikwissen-  
schaft und Musikpädagogik. Hildesheim / Zürich / New York 1997,  
S. 118-136
- Keldany-Mohr, I.: 'Unterhaltungsmusik' als soziokulturelles Phänomen des  
19. Jahrhunderts. Regensburg 1977
- Keller, R. et al (Hg.): Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bd. 1. Opladen 2001
- Kemper, P.: But I like it. Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart 1998

- Kemper, P. / Langhoff, Th. / Sonnenschein U. (Hg.): Alles so schön bunt hier. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Leipzig 2002
- Kemper, P.: Gib Gas ich will Spaß. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2000, S. 214-224
- Klein, G.: Grenzen kultureller Legitimität. Zum Crossover von Kunst und Pop. In: Geuen, H. / Rappe, M. (Hg.): Pop und Mythos. pop-kultur – pop-ästhetik – pop-musik. Schliengen 2001, S. 53-64
- Klopotek, F.: Über sich selbst hinaus – Popmusik im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz. In: Neumann-Braun, K. / Schmidt, A. / Mai, M. (Hg.): Popvisionen. Frankfurt (Main) 2003, S. 121-133
- Klotz, H.: Kunst und Gesellschaft. Frankfurt (Main) 1981
- Knobloch, H.: Subjektivität und Kunstgeschichte. Köln 1996
- Koszinowski, I.: Böcklin und seine Kritiker. Zu Ideologie und Kunstbegriff um 1900. In: Mai, E. / Waetzoldt, S. / Wolandt, G. (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Berlin 1983, S. 279-292
- Kraushaar, E.: Rote Lippen. Die ganze Welt des deutschen Schlagers. Reinbek 1983
- Kühn, D.: Musik und Revolution. In: melos, Nr. 10. Köln 1970, S. 395-401
- Langer, S. K.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt (Main) 1965
- Lepsius, M. R.: Interessen und Ideen. Die Zurechnungsproblematik bei Max Weber. In: Neidhart, F. / Lepsius, M. R. / Weiss, J. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986, S. 20-31
- Lewinski, W.-E. von: Die Bedeutung der Musik in unserer demokratischen Gesellschaft. In : Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung. Nr. 3. Mainz 1976, S. 122-126
- Lewis, G. H.: taste cultures and culture classes in mass society. In: international review of the aesthetics and sociology of music. Nr. 1. Zagreb 1977, S. 39-56
- Lipp, W. (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin 1992
- Luhmann, N: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt (Main) 1997
- Lutter, Ch. / Reisenleitner, M.: Cultural Studies. Eine Einführung. Wien 1998
- Maase, K.: Spiel ohne Grenzen. Von der ‚Massenkultur‘ zur ‚Erlebnisgesellschaft‘: Wandel im Umgang mit populärer Unterhaltung. In: zeitschrift für volkskunde. Nr. 1. Münster 1994

- Maase, K.: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970. Frankfurt (Main) 1997
- Maase, K.: Jenseits der Massenkultur. In: Göttlich, U. / Gebhard, W. / Albrecht, C. (Hg.): populäre kultur als repräsentative kultur. Köln 2002, S. 79-104
- Mai, E. / Waetzoldt, S. / Wolandt, G. (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Berlin 1983
- Marcus, G.: lipstick traces. Von dada bis punk – Eine geheime Kulturgeschichte. Reinbek 1996
- Marcuse, H.: Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt (Main) 1973
- Meyer, E. / Ramge, T.: Welcome to the Machine. In: Kemper, T. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2000, S. 307-317
- Meyer-Denkman, G.: Pop und Avantgarde. In: Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung. Nr. 11. Mainz 1974, S. 606-614
- Miller, M.: Systematisch verzerrte Legitimationsdiskurse. In: Eder, K. (Hg.): Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Frankfurt (Main) 1989, S. 191-220
- Müller, H.-P.: Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus. In: Neidhart, F. / Lepsius, M. R. / Weiss, J. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986. S. 162-190
- Müller, L. / Mischke, J.: Rockmusik im föderalen System der Bundesrepublik . In: PopScriptum. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik an der Humboldt-Universität zu Berlin. <http://www2.hu-Berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst06/index.htm>
- Müller, M. et al. (Hg.): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt (Main) 1974
- Müller, T.: Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos: Ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs. Frankfurt (Main) / New York 1990
- Murken, A. / Murken, Ch.: Von der Avantgarde bis zur Postmoderne. Die Malerei des 20. Jahrhunderts. München 1991.
- Nawab, S. al: Skinheads, Gothics, Rockabillys: Gewalt, Tod und Rock'n'Roll; eine ethnographische Studie zur Ästhetik von jugendlichen Subkulturen. Hannover 2004
- Neidhart, F.: Kultur und Gesellschaft. In: Neidhart, F. / Lepsius, M. R. / Weiss, J. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986, S. 10-19



- Neuhoff, H.: Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Nr. 4. Köln 2001, S. 751-772
- Neumann-Braun, K. / Schmidt, A. / Mai, M. (Hg.): Popvisionen. Frankfurt (Main) 2003
- Niedenthal, C.: These Boots are made for talking. Mode, Disziplin und Devianz im Postfordismus. Magisterarbeit, Philipps-Universität Marburg 2001
- Paddison, M.: Adorno's aesthetics of music. Cambridge 1993
- Phleps, Th. / Appen, R. von (Hg.): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Bielefeld 2003
- Pfleiderer, M.: Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff. In: Phleps, Th. / Appen, R. von (Hg.): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Bielefeld 2003, S. 19-30
- Pochat, G.: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike zum 19. Jahrhundert. Köln 1986
- Port le roi, A.: Schlager lügen nicht. Schlager und Politik in ihrer Zeit. Essen 1998
- Prokop, D. (Hg.): Medienforschung. Bd. 3. Frankfurt (Main) 1986
- Rehberg, K.-S.: Kultur versus Gesellschaft. Anmerkungen zu einer Streitfrage in der deutschen Soziologie. In: Neidhart, F. / Lepsius, M. R. / Weiss, J. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986, S. 92-115
- Reijen, W. van: Adorno zur Einführung. Hamburg 1990
- Rösing, H. (Hg.): Aspekte zur Geschichte populärer Musik. Baden Baden 1993
- Rumpf, W.: Stairway to Heaven. Kleine Geschichte der Popmusik von Rock'n' Roll bis Techno. München 1996
- Ruppert, W.: Die Repräsentation der Dinge. Marburg 1998
- Rusch, G. / Schmidt, S. J.: Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt (Main) 1999
- Rutz, H.: Oper als moralische Anstalt. In: Die Zeit Nr. 34. Hamburg 1955
- Rutz, H.: Ludwig von Beethoven. München 1950
- Rutz, H.: Franz Schubert. München 1952
- Rutz, H.: Joseph Haydn. München 1953
- Rutz, H.: Claude Debussy. München 1954
- Rutz, H.: Wolfgang Amadeus Mozart. München 1956
- Sack, M.: Bariton wie Baumvolle. In: Die Zeit, Nr. 9. Hamburg 1975

- Sack, M. / Feldmeyer, G. / Mathewson, C.: The New German Architecture. Mailand 1993
- Sack, M. / Neutra, D.: Richard Neutra. Heidelberg 1996
- Sack, M.: Eckard Gerber und Partner – Neue Wege zur Architektur. Pläne, Modelle und Projekte 1984-1994. Dortmund 1994
- Sack, M.: Stadt im Kopf. Berlin 2002
- Schädler, S.: Das Zyklische und das Repetitive. Zur Struktur populärer Musik. In: Prokop, D. (Hg.): Medienforschung. Bd. 3. Frankfurt (Main) 1986, S. 302-331
- Schmidt, S. J.: Blickwechsel. Umriss einer Medienepistemologie. In: Rusch, G. / Schmidt, S. J.: Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Frankfurt (Main) 1999, S. 119-145
- Schmidt, S. J.: Kunst als Konstruktion: Konstruktivistische Beobachtungen. In: Weber, S.: Was konstruiert Kunst? Wien 1999, S. 19-46
- Schneider, W. / Hirsland, A.: Wahrheit, Ideologie und Diskurse. In: Keller, R. et al (Hg.): Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bd. 1. Opladen 2001, S. 373-402
- Schulz, T. R.: Profi der Natürlichkeit. In: Die Zeit, Nr. 9. Hamburg 1985
- Schulze, G.: Die Erlebnisgesellschaft. Frankfurt (Main) 1992
- Schulze, G.: In der Eventfolklore. In: Ders.: Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur. Frankfurt (Main) / New York 1999
- Schulze, G.: Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur. Frankfurt (Main) / New York 1999
- Schwendter, R.: Theorie der Subkultur. Hamburg 1993
- Sedlmyer, H.: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Mittenwald 1978
- Seibold, J.: Schön ist es auf der Welt zu sein. München 1998
- Sennett, R.: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt (Main) 1983
- Siebel, W. / Häußermann, R. (Hg.): Die Festivalisierung der Stadtpolitik. Opladen 1993
- Soentgen, J.: Yes Lion. Reggae als Volksmusik und Gegenkultur. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S. 163-176
- Sonnenschein, U.: Dreck schwimmt oben. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S. 113-123

- SPoKK: Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim 1997
- Spatscheck, Ch. et al.: Happy Nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren. Münster 1997
- Stagl, J.: Kulturanthropologie und Kulturosoziologie: Ein Vergleich. In: Neidhart, F. / Lepsius, M. R. / Weiss, J. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986, S. 75-91.
- Steinert, H.: Die Entdeckung der Kulturindustrie. Münster 2003
- Stock, U.: Bis zum Atemstillstand. In: Die Zeit, Nr. 14. Hamburg 2005
- Sturm, G.: Wege zum Raum: Methodologische Annäherung an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften. Opladen 2000
- Tenbruck, F. H.: Bürgerliche Kultur. In: Neidhart, F. / Lepsius, M. R. / Weiss, J. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986, S. 263-285
- Tenbruck, F. H.: Repräsentative Kultur. In: Haferkamp, H. (Hg.): Sozialstruktur und Kultur. Frankfurt (Main) 1990, S. 20-53
- Trägergesellschaft Deutscher Pavillion (Hg.): deutscher pavillion. EXPO 2000 Hannover. Hannover 2000
- Trenkler, W.: Deutsch-Rock – Kräfte aus dem Chaos. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S. 125-136
- Vick, A.: Love, Peace and Music. In: Kemper, P. et al (Hg.): Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S. 90-100
- Wagner, P.: POP 2000: 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland. Hamburg 1999
- Walter, K.: Smells like Teen Spirit. In: Kemper, P.: Alles so schön bunt hier. Leipzig 2002, S. 331-343
- Weber, S.: Was konstruiert Kunst? Wien 1999
- Wicke, P.: Von Mozart zu Madonna. Frankfurt (Main) 2001
- Wicke, P.: Rock- und Popmusik. Laaber 2001
- Williams, R.: Karl Marx und die Kulturtheorie. In: Neidhart, F. / Lepsius, M. R. / Weiss, J. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Opladen 1986, S. 32-56
- Wörner, K. H.: Geschichte der Musik. Ein Studien und Nachschlagebuch. Göttingen 1975.
- Zosel, J.: Zur industriellen 'Revolution' in der Musik. In: melos. Nr. 9. Köln 1969, S. 353-357

## 6. Anhang

### 6.1. Kurzbiografien der behandelten Theoretiker und Autoren der analysierten Aufführungsbesprechungen

#### Theodor W. Adorno

Theodor Wiesengrund Adorno, 1903 in Frankfurt geboren, begann 1921 sein Studium in seiner Heimatstadt und belegte dort die Fächer Philosophie, Musikwissenschaft, Psychologie und Soziologie. Das Studium absolvierte er sehr zügig und schloss es 1924 mit einer Dissertation über Edmund Husserl ab.

Die Bekanntschaft mit Alban Berg nutzte er ab Januar 1925 zu einem „Aufbaustudium“ in Komposition an dessen Wirkungsstätte in Wien. Auch Arnold Schönberg und Anton von Webern, den beiden anderen Protagonisten der Zweiten Wiener Schule, bahnte er während seines Aufenthaltes in Wien Beziehungen an. Vor allem Schönbergs revolutionäre Atonalität, aber auch seine Zwölftonkompositionen spielten für Adorno bei der Entfaltung seiner Philosophie der neuen Musik eine entscheidende Rolle.

1929 erhielt Adorno die Lehrbefugnis in Frankfurt, die ihm 1933 aufgrund seiner jüdischen Abstammung vom nationalsozialistischen Regime entzogen wurde. 1934 emigrierte er nach Großbritannien und habilitierte sich in Oxford nochmals bevor er auf Einladung von Max Horkheimer in die USA übersiedelte.

In New York wurde Adorno Mitarbeiter an Horkheimers Institute for Social Research. Er leitete ein Forschungsprojekt zur Massenkommunikation, den musikalischen Teil des Princeton Radio Research Projects, das der österreichische Soziologe Paul Lazarsfeld gegründet hatte.

Horkheimer übersiedelte nach Los Angeles, wohin ihm Adorno folgte. Dort entstand als Gemeinschaftsarbeit die *Dialektik der Aufklärung* mit dem Untertitel *Philosophische Fragmente*<sup>466</sup>, das Hauptwerk der Kritischen Theorie.

Im Herbst 1949 kehrte er nach Deutschland zurück. Neben seiner Tätigkeit als Universitätslehrer für Philosophie und Soziologie und als Direktor des Frankfurter Instituts für Sozialforschung verfasste er bedeutende philosophische Schriften wie die *Fragment gebliebene Ästhetische Theorie*<sup>467</sup>, die posthum veröffentlicht wurde.

Adorno starb am 6. August 1969 in Visp/Schweiz.

#### Konrad Boehmer

Konrad Boehmer wurde 1941 in Berlin geboren. Er studierte Komposition, Philosophie, Soziologie und Musikwissenschaft an der Universität Köln. 1966 promovierte er mit der Dissertation *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Von 1961

---

<sup>466</sup> Horkheimer, M. / Adorno, Th. W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt (Main) 1989

<sup>467</sup> Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt (Main) 1973

bis 1963 arbeitete er im Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln. 1966 übersiedelte er in die Niederlande und arbeitete zunächst (bis 1968) am Instituut voor Sonologie in Utrecht. Von 1963 bis 1973 war er Musikredakteur der Wochenzeitschrift *Vrij Nederland*. Seit 1972 ist er Professor für Musikgeschichte und Theorie der Neuen Musik an der Königlichen Musikhochschule Den Haag. 1994 übernahm er die Leitung des Instituut voor Sonologie, das 1986 nach Den Haag verlegt worden war.

In den siebziger und achtziger Jahren war er wiederholt Gastdozent für Komposition bei den *Cursos Latinoamericanos de musica contemporanea* sowie in den USA, Skandinavien und Deutschland. Für seine Komposition *Information* erhielt er 1966 den Preis der niederländischen Rundfunkgesellschaft AVRO. Seine elektronische Komposition *Aspekt* wurde 1968 mit dem Großen Preis der *Ve Biennale de Paris* ausgezeichnet. 1983 erhielt er für sein Musikdrama *Doktor Faustus* den Hamburger Rolf-Liebermann-Preis. Für seine Veröffentlichungen zur Musik und zum Musikleben verlieh die Stadt Rotterdam ihm 1985 den Pierre-Bayle-Preis.

In seinem sehr umfangreichen publizistischen Werk, vor allem Zeitschriftenartikel, das in großen Teilen in den Niederlanden veröffentlicht wurde, widmet er sich vor allem der neuen Musik. Immer wieder zeigt sich in seinen Veröffentlichungen sein gesellschaftspolitisches Statement; so zuletzt in seinem Beitrag *Music and Politics*<sup>468</sup>.

## Lawrence Grossberg

Lawrence Grossberg geboren in New York ist ein international anerkannter Vertreter der Cultural Studies.

1968 schloss er sein Studium in Geschichte und Philosophie an der Universität Rochester mit Auszeichnung ab und besuchte in einem Austauschprogramm das Centre of Contemporary Cultural Studies in Birmingham, wo er mit Stuart Hall zusammenarbeitete.

Anschließend promovierte er in den USA an der University of Illinois in Kommunikationswissenschaften und war dort Mitbegründer des Instituts für Kritische Theorie.

1994 ging er zur University of North Carolina, wo er seit dem eine Professor für Kommunikationswissenschaften inne hat. Neben über 100 Artikeln und Essays zur Postmoderne, Politik und Kultur verfasste er unter anderen die Bücher *We Gotta Get Out Of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*<sup>469</sup>, *Dancing in Spite of Myself: Essays in Popular Culture*<sup>470</sup> und zuletzt *Kids caught in the crossfire: Kids, Politics and America's Future*<sup>471</sup>.

---

<sup>468</sup> Boehmer, K.: Music and Politics. In: Deijans, P (Hg.): Order and Disorder. Music-theoretical Strategies in the 20th Century. Leuven 2004.

<sup>469</sup> Grossberg, L.: We Gotta Get Out Of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture. New York 1992.

<sup>470</sup> Grossberg, L.: Dancing in Spite of Myself: Essays in Popular Culture. Durham 1997.

<sup>471</sup> Grossberg, L.: Kids caught in the crossfire: Kids, Politics and America's Future. Boulder 2005.

## Carl Dahlhaus

Carl Dahlhaus, geboren 1928, gilt als einer der bedeutendsten deutschen Musikwissenschaftler. Er studierte zunächst Musikwissenschaft an den Universitäten Göttingen und Freiburg im Breisgau. In Göttingen promovierte er 1953 mit einer Arbeit über die Messen von Josquin des Prés. Nach einer Tätigkeit als Dramaturg 1950 bis 1958 am Deutschen Theater in Göttingen und als Redakteur der Stuttgarter Zeitung in den Jahren 1960 bis 1962 wandte er sich der Forschung zu und habilitierte sich an der Universität Kiel mit Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Ab 1967 hatte er einen Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Technischen Universität Berlin inne. Seine Hauptarbeitsgebiete waren neben der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts die Musikästhetik und Musiktheorie. Carl Dahlhaus starb am 13. März 1989 in Berlin

## Hans Rutz

Hans Rutz war Autor zahlreicher biografischer Bücher zu Komponisten zu berühmten Komponisten, so z. B. Beethoven<sup>472</sup>, Schubert<sup>473</sup>, Haydn<sup>474</sup>, Debussy<sup>475</sup> und Mozart<sup>476</sup>. Hans Rutz war in den 50er Jahren Redakteur der *Zeit*.

## Johannes Jacobi

Johannes Jacobi war einer der zentralen Musikredakteure von *Die Zeit* in den Jahrgängen 1955 und 1960. Weitere Angaben zu seiner Biografie waren – auch in der Redaktion der *Zeit* – nicht verfügbar.

## Heinz Josef Herbolt

Heinz Josef Herbolt wurde 1932 in Bochum geboren. Er studierte Dirigieren und Tonsatz an der Folkwangschule Essen, dazu Musikwissenschaft, katholische Theologie und Physik in Münster und Bonn.

Er arbeitete zunächst als Feuilleton- und Wirtschaftsredakteur der Westfälischen Nachrichten in Münster. Ab 1964 wechselte er als Feuilleton-Redakteur zu *Die Zeit* nach Hamburg. Neben seiner journalistischen Tätigkeit lehrte er ab 1978 an der Universität Hamburg, wo er 1987 zum Professor ernannt wurde.

---

<sup>472</sup> Rutz, H.: Ludwig von Beethoven. München 1950.

<sup>473</sup> Rutz, H.: Franz Schubert. München 1952.

<sup>474</sup> Rutz, H.: Joseph Haydn. München 1953.

<sup>475</sup> Rutz, H.: Claude Debussy. München 1954.

<sup>476</sup> Rutz, H.: Wolfgang Amadeus Mozart. München 1956.

Von 1993 bis 1999 fungierte Herbolt als künstlerisch-wissenschaftlicher Berater bei Operninszenierungen an der Deutschen Oper Berlin.

Er verfasste rund 1500 Texte in der *Die Zeit* sowie zehn längere Fernsehfilme zum Thema Komposition und Interpretation.

Herbolt starb am 7.11.2006.

## Helmuth Karasek

Helmuth Karasek wurde 1934 in Brünn geboren. Nach dem Studium der Germanistik, Geschichte und Anglistik in Tübingen promovierte er und begann schließlich seine journalistische Laufbahn bei der Stuttgarter Zeitung. Es folgte eine einjährige Tätigkeit als Chefdramaturg beim Württembergischen Staatstheater. Von 1968 bis 1974 arbeitete er als Theaterkritiker bei *Die Zeit*.

Von 1974 bis 1996 schrieb er für das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* und wurde durch seine zahlreichen Buchpublikationen zu einem der bekanntesten Literatur- und Filmkritiker.

Seit 1992 ist Karasek Professor am theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg.

Viele Jahre lang war Karasek neben Marcel Reich-Ranicki ständiger Teilnehmer an der ZDF-Sendung „Das literarische Quartett“. Als Buchautor sowie Theater- und Filmkenner ist er Mitglied im PEN-Zentrum Deutschland und in der Akademie der Künste in Frankfurt und Hamburg.

Neben seiner journalistischen Arbeit schrieb Karasek zahlreiche Biographien, Monographien, Aufsatzsammlungen und Romane.<sup>477</sup>

## Manfred Sack

Manfred Sack Jahrgang 1928 aus Coswig war nach seinem Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin (Promotion 1954) von 1959 bis 1994 Redakteur der Wochenzeitung *Die Zeit* und blieb ihr noch bis 1997 als Autor erhalten.

Die hauptsächlichen Themen, mit denen er sich über vier Jahrzehnte beschäftigt hat sind Architektur, Städtebau, Design, Photographie und Buchkunst. Sack gilt als einer der profiliertesten deutschen Architekturkritiker. 1976 gewann Sack den Kritikerpreis des Bundes Deutscher Architekten und 1980 den Deutschen Preis für Denkmalschutz. Er ist Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg und der Europäischen Akademie der Wissenschaft und Künste in Salzburg.

---

<sup>477</sup> U. a.: Karasek, H.: Carl Sternheim. Velber b. Hannover 1965; Karasek, H.: Deutschland, deine Dichter. Hamburg 1970; Karasek, H.: Karaseks Kulturkritik. Hamburg 1988; Karasek, H.: Mein Kino. München 1999; Karasek, H.: Betrug. München 2002; Karasek, H.: Karambolagen. Begegnungen mit Zeitgenossen München 2004.

In seinen zahlreichen Buchveröffentlichungen befasst sich Sack vor allem mit Architektur. Zu seinen Publikationen gehören Bücher über deutsche und internationale Architektur<sup>478</sup>, Architekten<sup>479</sup> und Architekturbüros<sup>480</sup> sowie zur Stadtplanung<sup>481</sup>.

## Tom R. Schulz

Tom R. Schulz, geboren 1958 in Baden Baden, wuchs in Berlin auf und verließ die Stadt zum Musikstudium (Kontrabass) nach Hamburg. 1981 begann er seine journalistische Arbeit, der er bis heute nach geht. Er arbeitet als freier Journalist für unterschiedliche Zeitungen (*Die Zeit*, *Die Welt*), Zeitschriften und den Rundfunk (z. B. NDR 4) mit dem Schwerpunkt auf Musik. Weitere Themen sind Tanz und Theater.

## Konrad Heidkamp

Konrad Heidkamp, 1947 in München geboren, studierte Germanistik, Politik und Geschichte und arbeitete zunächst als Gymnasiallehrer in München und Berlin. Zeitgleich begann er als Musikkritiker für die Tageszeitung *taz* zu schreiben und ging dann nach Hamburg, wo er seit dem als Redakteur von *Die Zeit* für Kinder- und Jugendbücher verantwortlich ist, aber auch regelmäßig Musikkrezensionen veröffentlicht.

1991 erschien von ihm die literarische Jazz-Anthologie *In The Mood*<sup>482</sup> und 1999 ließ er das Buch *It's All Over Now*<sup>483</sup> folgen, einen Rückblick auf 40 Jahre Jazz und Rockmusik. Zuletzt erschien seine Monographie *Sophisticated Ladies - Junge Frauen über 50*<sup>484</sup>.

## Ulrich Stock

Ulrich Stock wurde 1958 in Neumünster geboren. Nach unvollendetem Studium der Chemie und Medizin begann er ein Volontariat beim Holsteinischen Courier. Nach einer freiberuflichen Tätigkeit wurde er schließlich bei *Die Zeit* als Redakteur angestellt. Dort war hat er in verschiedenen Ressorts mitgearbeitet, u.a. *Modernes Leben*, *Themen der Zeit* und dem *Zeit*-Magazin. Durchgängig galt sein Interesse auch der Musik. 2005 war er schließlich für den Aufbau des Musikportals bei *Zeit*-online verantwortlich, das er auch heute noch betreut.

---

<sup>478</sup> Sack, M. / Feldmeyer, G. / Mathewson, C.: *The New German Architecture*. Mailand 1993.

<sup>479</sup> Sack, M. / Neutra, D.: *Richard Neutra*. Heidelberg 1996.

<sup>480</sup> Sack, M.: *Eckard Gerber und Partner - Neue Wege zur Architektur. Pläne, Modelle und Projekte 1984-1994*. Dortmund 1994.

<sup>481</sup> Borchard, R. R. M. / Sack, M.: *Riga*. Fellbach 1999.

Sack, M.: *Stadt im Kopf*. Berlin 2002.

<sup>482</sup> Heidkamp, K.: *In the mood*. Hamburg 1991.

<sup>483</sup> Heidkamp, K.: *It's all over now*. Berlin 1999.

<sup>484</sup> Heidkamp, K.: *Sophisticated Ladies*. Reinbek 2003.



## Christoph Dieckmann

Christoph Dieckmann wurde 1956 in Rathenow (Brandenburg) geboren. Er ließ sich zunächst zum Filmvorführer ausbilden bevor er sein Studium der Theologie begann. Nach seinem Studium war Dieckmann zunächst Vikar der evangelischen Studentengemeinde von Ost-Berlin und Berlin-Buch, arbeitete in der theologischen Studienabteilung des Bundes der evangelischen Kirchen in der DDR und als kirchlicher Medienreferent beim Ökumenisch-Missionarischen Zentrum/Berliner Missionsgemeinschaft sowie als freiberuflicher Autor. Er schrieb zuerst für Kirchenzeitungen in der DDR, dann für die kulturpolitische Wochenzeitung in der DDR Sonntag, (ab 1990 Freitag).

Seit 1991 ist Dieckmann Mitarbeiter von *Die Zeit*, bis 2005 Redakteur, seit 2005 Autor. Sein bevorzugtes Sujet sind Reportagen über das Leben in der späten DDR, die neuen Bundesländer, Rockmusik, aber auch Sport

Im Themenfeld Musik veröffentlichte er 1991 das Buch *My generation: Cocker, Dylan, Honecker und die bleibende Zeit*.<sup>485</sup>

---

<sup>485</sup> Dieckmann, Ch.: *My Generation. Cocker, Dylan, Honecker und die verbleibende Zeit*. Berlin 1991.

## 6.2 Liste aller Beiträge zur Musik im Feuilleton der Zeit in den ausgewählten Jahrgängen

Legende:	
mo	Mosaik
pk	Schallplattenkritik
ak/o	Aufführungskritik Oper
ak/f	Aufführungskritik Festival
ak/k	Aufführungskritik Konzert
ak/u	Aufführungskritik u-Musik
ak/j	Aufführungskritik Jazz
mg/a	Musikgeschehen allgemein
mg/e	Musikgeschehen e-Musik
mg/u	Musikgeschehen u-Musik
al	Anlass
po	Portrait
K&I	Der Beitrag erschien auf den Seiten <i>Kritik und Information</i>
Disko	Der Beitrag erschien auf der Seite <i>Diskothek</i>

## DIE ZEIT 1955

	Ausg.	Titel	Thema	Autor	
1	1/55	Ablösung am Dirigentenpult Betrachtung über den maßstäblichen Interpreten	Die Lobhuldigung der Dirigenten	Walter Abendroth	mg/e
2		Boris Godunoff	Musorgskis Oper <i>Godunoff</i>	Chr.	pk
3	11/55	Zuviel der Logik Walter Felsenstein und seine Komische Oper	Die komische Oper in Ost-Berlin	Horst Kogler	mg/e
4		Honegger in der Unterwelt	Honeggers Operette <i>Die Abenteuer des Königs Pausole</i>	Karl Grebe	mg/e
5	14/55	Oratorium der Versöhnung	Milhauds nationaljüdisches Epos	Karl Grebe	ak/o
6	17/55	Das unsichtbare Oratorium	Das Verhältnis von Kunst und technischer Innovation	Karl Grebe	mg/e
7	21/55	Haydn-Gesamtausgabe	Veröffentlichung der Haydn Gesamtausgabe	keine Autorschaft	mo
8	22/55	Festspiele um jeden Preis	Opernaufführungen bei den Wiesbadener Festspielen	Johannes Jacobi	ak/f
9	23/55	Neue und neueste Musik	Avantgarde und Moderne in der Musik	Karl Grebe	mg/e

10	25/55	Musikfeste in Not	Antwort auf den Beitrag <i>Neue und Neueste Musik</i>	Johannes Jacobi	mg/e
11	26/55	Abstrakte Weltmusik neben Tonkonfektion. Zwiespältige Ergebnisse des Baden-Badener Festes der internationalen Gesellschaft für Neue Musik	Die Baden-Badener Festspiele	Karl Grebe	ak/k
12	27/55	Meister des Schulwerks	60. Geburtstag von Carl Orff	a-th	al
13	28/55	Theater der Prinzipien Chinesisches Operngastspiel in Ostberlin	siehe Titel	Horst Kogler	ak/o
14	32/55	Musikalische Selbstversorger	Krise der privaten Sangeskultur aufgrund von Radio und Schallplatte	Antonio Mingotti	mg
15	34/55	Oper als moralische Anstalt? Werner Egks <i>Irische Legende</i> uraufgeführt	siehe Titel	Hans Rutz	ak/o
16		Bayreuther Abgesang	Resümee der Festspiele	J.J.	ak/f
17	38/55	Werbung für Mozart und Haydn. Deutsches Musikfest in Hannover	siehe Titel	Johannes Jacobi	ak/f
18	41/55	Himmliches und Irdisches aus Hamburgs großer Musikepoche. Die Hamburger Staatsoper wird in ihrem neuen Hause am 15. Oktober die Winterspielzeit beginnen	Die hamburgische Musikgeschichte von Johann Adam Reiniken über Händel bis Telemann	Josef Marein	mg/e
19	42/55	Theater aus neuem Geist	Die Eröffnung der Hamburger Staatsoper und Aufgabenbestimmung von Oper und Opernbau in der „nachbürgerlichen“ Gesellschaft	Johannes Jacobi	mg/e
20	43/55	Pallas Athene weint. Neue Krenek Oper in Hamburg	siehe Titel	J.J.	ak/o
21	46/55	Vom Revolutionär zum Souverän. Paul Hindemith wurde 60 Jahre alt	siehe Titel	Walter Abendroth	al
22		Deutsche Dirigenten. Carl Schuricht	siehe Titel	Max Pahl	po
23	48/55	Deutsche Dirigenten: Erich Kleiber	siehe Titel	Max Pahl	po
24		Arthur Honegger	Tod von Arthur Honegger	a-th	al
25	50/55	Deutsche Dirigenten: Hans Schmidt-Isserstedt	siehe Titel	Max Pahl	po
26	52/55	Deutsche Dirigenten: Herbert von Karajan	siehe Titel	Max Pahl	po

# DIE ZEIT 1960

	Ausg.	Titel	Thema	Autor	
1	5/60	Italiens Opern rebellieren	Kampf der italienischen Opernhäuser um den Fortbestand der autonomen <i>Ente autonomico</i>	Carola Eckert	mg/e
2	6/60	Tastentlöwe	Tod des Pianisten Edwin Fischer	Josef Müller-Marein	al
3	7/60	Brassens: Gold in der Kehle	Georg Brassens	o. A.	mo
4	9/60	Beethoven-Manuskript gefunden	In Moskau gefundenes, handgeschriebenes Notenheft von Beethoven	o. A.	mo
5	10/60	Unrast des Musiktheaters. Das schwankende Los dreier Meister - Premieren der Bayrischen Staatsoper	Egks <i>Karibische Variationen</i> , Hartmanns <i>Simplicissimus</i> , Sutermeisters <i>Seraphine oder Die stumme Apothekerin</i>	Walter Abendroth	ak/o
6	13/60	Nur mit der Musik haperte es	Das neue Programm der Hamburger Oper und die Aufführung Blomdahls' <i>Aniara</i>	Johannes Jacobi	ak/o
7	14/60	Zwischen Avantgarde und Reaktion	Die Komponisten Wolf, Mahler, Hindemith, Orff et al., anlässlich ihrer Geburtstage	Walter Abendroth	al
8	15/60	Der Geist der Toleranz trauert	Tod des Komponisten Joseph Haas	Walter Abendroth	al
9	16/60	Weill mit Brecht und gegen Brecht	Aufführung der <i>Sieben Todsünden</i> in Frankfurt (Main)	Johannes Jacobi	ak/o
10		Sängerkrieg	Sanktionierung vertragsbrüchiger Sänger an den Opern von New York, San Francisco und Chicago	o. A.	mo
11	18/60	Ein Dirigent durch Zwei	Tätigkeit des Dirigenten Solti in Frankfurter und Los Angeles	o. A.	mo
12		Reich mir den Strauß	Fernsehübertragung von Mozarts <i>Don Giovanni</i> in den USA	o. A.	mo
13		New York - London – Moskau	<i>May fair Lady</i> in Moskau	o. A.	mo
14	19/60	Der Dirigent ist sein Orchester	60. Geburtstag des Dirigenten Schmidt-Isserstedt	Josef Müller-Marein	al
15	20/60	Musikalische Bildreportage	Egks Oper <i>Columbus</i> im Münchener Prinzregententheater	Walter Abendroth	ak/o
16	22/60	Musica ex Machina	Maschinelle Musik	Walter Abendroth	mg/e
17		Hut ab eine Oper	Henzes <i>Prinz von Homburg</i> in Hamburg	Josef Müller-Marein	ak/o
18	23/60	In der Musik mehr arrièr-garde	Pariser Opernprogramm	o. A.	mo
19	24/60	Sommernachtsoper	Uraufführung Benjamin Britzens <i>Sommernachtsraum</i> in Aldeburgh	o. A.	mo
20	26/60	Die Sommernachtsoper	Bericht über die Uraufführung von Britzens <i>Sommernachtsraum</i>	o. A.	mo
21	28/60	Empört sich niemand	Umfrage zum Musikgeschmack junger Frauen	Walter Abendroth	mg/u
22		Carl Schuricht	Der Dirigent Schuricht	Frank Wohlfahrt	po
23	29/60	Soldaten, Maler und ein Komponist	Filmmusik zu <i>Fünf Tage - fünf Nächte</i>	o. A.	mo
24	31/60	Die Jugend in Bayreuth. Ein Wunderkind und ein Konzertsänger bewähren sich an Richard Wagner	OpernsängerInnen bei den Bayreuther Festspielen	Johannes Jacobi	ak/f

25	33/60	Wieland und Wolfgang, Wolfgang und Wieland. Brüderlicher „Ring“kampf um die Geltung Neubayreuths	Inszenierungen des <i>Rings</i> in Bayreuth	Johannes Jacobi	ak/f
26	34/60	Christgeburtsspiel für Salzburger Sommergäste	Salzburger Festspiele	Walter Abendroth	ak/f
27		Neue Welle <i>Don Giovanni</i> . Karajan oder Geschwindigkeit ist keine Hexerei	Karajan dirigiert <i>Don Giovanni</i> in Salzburg	J.M.	ak/o
28	35/60	Meistergeiger – Meistersinger	Neueröffnung des Leipziger Opernhauses	o. A.	mo
29	36/60	Keine Saison mehr in Salzburg. Aktiva und Passiva in der Bilanz des Karajan-Festspiel- Programms	siehe Titel	Walter Abendroth	mg/e
30	37/60	Anja-Senta Fjordilgi	Einladung der Sopranistin Fjordilgi nach Buenos Aires	o. A.	mo
31	38/60	Was ist Unterhaltungsmusik?	siehe Titel	A- th	mg/a
32		Scarlatti-Partitur im Keller	Fund einer Scarlatti-Partitur	o. A.	mo
33	40/60	Sind Musikschüler Freiwild?	Qualitätssicherung bei den Musiklehrenden	A-th	mg/a
34	44/60	Wozu <i>Die schönsten Platten</i> ?	Publikation eines Buches mit Plattenrezensionen	Christoph Ecke	mg/a
35	46/60	Die Gegenwart gilt	Tod des Dirigenten Dimitri Mitropoulos	Josef Müller- Marein	al
36	49/60	Als Sängerin in den USA	Anneliese Rothenberger in den USA	o. A.	mo
37	52/60	Abschied vom Dirigentenpult	Strawinski als Dirigent	o. A.	mo

# DIE ZEIT 1965

1	1/65	Gut angelegt	Bargeldpreis für dänische Geiger	o. A.	mo
2	2/65	Oh what a lovely war	Gastspielreise des Londoner Theatre Workshop Ensembles	Leo	ak/o
3	5/65	Es swingt, es jumpt es rockt	Das Gospel und Spiritual-Festival in Europa	Heinz Josef Herbolt	ak/u
4		London liebt <i>Aida</i>	Das Konzertprogramm im Covent-Garden	o. A.	mo
5		<i>Kiss me Kate</i> in Ostberlin	Die Proben zu <i>Kiss me Kate</i>	o. A.	mo
6		Auf der Suche nach der Nationaloper	Stand der Oper in der UDSSR	Fred K. Prieberg	mg/e
7		Neue Schallplatten	Mozart, Messiaen, Verdi	Lydia Schiernig	pk
8	6/65	Auch weiterhin technische Experimente mit Tönen	Die <i>tage der neuen musik</i> in Hannover	Heinz Josef Herbolt	ak/k
9			Aufführung von Orffs <i>Die Kluge</i> in den USA	o. A.	mo
10	8/65	Lenz Soldaten zogen in den Zwölfmonatskrieg	Uraufführung von Bernd Alois Zimmermanns <i>Soldaten</i> in Köln	Heinz Josef Herbolt	ak/o
11	12/65	Große Pianisten	Einleitungsbeitrag zur gleichnamigen Artikelserie	Joachim Kaiser	mg/e
12		Artur Rubinstein	Arthur Rubinstein	Joachim Kaiser	po
13		Strukturen für Familie X	Versuche, moderne Musik verständlich zu machen	Heinz Josef Herbolt	mg/e
14	13/65	Weder Buh noch Bravo	Die Festtage zeitgenössischer Musik in Ostberlin	Heinz Josef Herbolt	ak/f
15		Der Beethoven-Interpret seit sechzig Jahren	Der Pianist Wilhelm Backhaus	Joachim Kaiser	po
16		Portrait des Komponisten Hanns Eisler	Würdigung eines Sonderheftes der Zeitschrift <i>Sinn&amp;Form</i> zu H. Eisler	Heinz Klunker	po
17	14/65	Die Versuchung der Virtuosität	Der Pianist Wladimir Horowitz	Joachim Kaiser	po
18	15/65	Der Unhörbare wurde zum Weltstar	Der Pianist Svatoslav Richter	Joachim Kaiser	po
19		Bachspassionen	Matthäus Passion, Johannes Passion	Josef Herbolt	pk
20		Wenn es Ungarn nicht gäbe	Die Stellung ungarischer Dirigenten	o. A.	mo
21	16/65	Zwei nicht ganz heitere Opern	Uraufführungen von Opern von Bibalo und Henze	Heinz Josef Herbolt	ak/o
22		Triumph der Individualität	Der Pianist Wilhelm Kempff	Joachim Kaiser	po
23	17/65	Hunderfünfzig Konzerte pro Jahr	Der Pianist Claudio Arrau	Joachim Kaiser	po
24	18/65	Rillen-Oscars	Grand Prix der National Academy of Recording Arts and Sciences	o. A.	mo
25		Neue Schallplatten	Schönberg, Debussy, Haydn, Telemann	Lydia Schiernig	pk
26		Regisseure von Sonaten-Dramen	Die Pianisten Rudolf Serkin und Solomon	Joachim Kaiser	po
27	19/65	Ein Dämon der Übertreibung	Der Pianist Glen Gould	Joachim Kaiser	po
28		Reiselustig	Auslandsgastspiele der Deutschen Oper Berlin	o. A.	mo
29	20/65	Otto Klemperer	80. Geburtstag des Dirigenten Klemperer	Josef Müller-Marein	al
30		Ein Hamlet der Ionesco spielen möchte	Der Pianist Friedrich Gulda	Joachim Kaiser	po
31		Bald auch Jazz-Professoren	Einrichtung eines Jazz-Lehrstuhl in Rumänien	o. A.	mo
32	21/65	Keine Primadonna	Die Sängerin Regine Crespin	Heinz Josef Herbolt	po

33	23/65	Perfektion aus den USA	Gastspiels des Cleveland Orchestras unter George Szell	Heinz Josef Herbort	ak/k
34	24/65	Warten auf die neunte Carmen	Sechs Carmen-Aufnahmen	Heinz Josef Herbort	pk
35		Auf Jazz-Tournee durch die DDR	DDR-Tour des Leo-Wright-Quintetts	Wolfgang Kraeße	ak/j
36		Händel-Festspiele in Halle	siehe Titel	o. A.	mo
37		Schostakowitsch Opern	Die derzeitige Arbeit des Komponisten	o. A.	mo
38	25/65	Musik in der DDR	Organisation des Musiklebens in der DDR	Fred K. Prieberg	mg/a
39	28/65	Carl Orff	70. Geburtstag von Carl Orff	Wieland Wagner	al
40	29/65	<i>Moses und Aron</i> in Covent Garden	Inseznierung der Schönberg-Oper in London	Ernst Stein	ak/o
41	30/65	Proben gegen den Kalender	Vorbereitungen der Bayreuther Festspiele	Heinz Josef Herbort	ak/o
42		Die neue Schallplatte	Berlioz	M.S.	pk
43	31/65	Die neue Schallplatte	Bruckner	H.J.H.	pk
44	32/65	Die neue Schallplatte	Wagner	H.J.H.	pk
45		Die Götter gehen ins Asyl	Inszenierung des <i>Rings</i> durch Wieland Wagner	Heinz Josef Herbort	ak/o
46	33/65	Anfang oder Ende	Drei Webern-Aufführungen bei den Salzburger Festspielen	W. Abendroth	ak/o
47		Die neue Schallplatte	Purcell—Anthologie	H.J.H.	pk
48	34/65	Töne nach Norm	Das Musikleben in der DDR	Fred K. Prieberg	mg/a
49		Ernst Krenek	65. Geburtstag von Ernst Krenek	o. A.	mo
50		Die neue Schallplatte	Mozart	H.J.H.	pk
51	35/65	Lydia Schierning empfiehlt Schallplatten	Händel, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Strawinsky, Haydn	Lydia Schierning	pk
52	36/65	Die neue Schallplatte	<i>Berühmte Pianisten um die Jahrhundertwende, Berühmte Komponisten spielen eigenen Werke</i>	J.M.M.	pk
53	37/65	Jedermann in der Oper	Uraufführung Blomdahls' Oper <i>Herr von Hancken</i> in Stockholm	Folke Hähnel	ak/o
54		Die neue Schallplatte	<i>Zeitgenössische Musik aus Polen</i>	H.J.H.	pk
55	38/65	Musik und Sprache	Die wechselseitigen Einflüsse von Sprache und Musik	Ernst Krenek	mg/e
56		Berliner Jazztage 1965	siehe Titel	o. A.	mo
57		Die neue Schallplatte	<i>Russian and French Arias</i>	M.S.	pk
58	39/65	Singgemeinde, Collegium musicum und einiges mehr	Das Musikleben in Kleve und am Niederrhein	Heinz Josef Herbort	mg/e
59		Eine sozialistische Lady	<i>My fair Lady</i> in Dresden	o. A.	mo
60		Lydia Schierning empfiehlt Schallplatten	Schütz, Mozart, Verdi, Schönberg, Mahler	Lydia Schierning	pk
61	40/65	Die neue Schallplatte	Boulez	H.J.H.	pk
62		Berlins neuer Generalmusikdirektor	Lorin Maazel als neuer Direktor	Heinz-Josef Herbort	po
63		Fernöstliches mit zwölf Tönen	Uraufführung Isang Yuns' Opernakt <i>Der Traum des Liu tung</i>	Heinz Josef Herbort	ak/o
64	41/65	Bei Chopin auf Mallorca	Der-Pianist Tamas Vasary	Heinz Josef Herbort	po
65	42/65	Die neue Schallplatte	<i>Vivaldi in SanMarco I und II</i>	H.J.H.	pk

66		Der Minister und sein Komponist	Stockhausen und der Kunstpreis des Landes NRW	Josef Müller-Marein	mg/e
67		Ausbruch aus der Konvention	Das erste internationale Amateur-Jazz-Festival in Düsseldorf	Siegfried Schmidt-Joos	ak/j
68	45/65	Zeitgenössisches Musiktheater	Die ostberliner Tagung <i>Zeitgenössische Operninterpretationen</i>	o. A.	mo
69		Die neue Schallplatte	Barber, Hindemith	H.J.H.	pk
70	46/65	Gesellschaftskritik mit Musik	Folkmusic in den USA	Petra Kipp Hoff	mg/u
71	47/65	Festival des Pianos	Berliner Jazztage	Siegfried Schmidt-Joos	ak/j
72		Verherrlichung einer Methode	Leipziger Tagung <i>Zeitgenössische Operninterpretationen</i>	Heinz-Josef-Herbot	mg/e
73		Die neue Schallplatte	Schönberg	M.S.	pk
74	49/65	Grand Prix du Disque	Der Preises der Academie du Disque Francais	o. A.	mo
75		Konzert, Märchen und Staatsaktion	Mozart	Heinz Josef Herbot	pk
76	52/65	In Liverpool ist etwas passiert	Bealtes	Uwe Nettelbeck	mg/u
77		Wozzeck in Ostberlin	Ostberliner Inszenierung Bergs' Oper <i>Wozzeck</i>	Heinz Josef Herbot	ak/e
78	53/65	Lydia Schierning empfiehlt Schallplatten	Lully, Beethoven, Schumann, Berg	Lydia Schierning	pk



# DIE ZEIT 1970

1	1/70	Ungeordnetes ohne Ende	Das „avantgardistische“ „sechs Tage Musik“-Festival in Berlin	Paul Moor	ak/f
2		Lydia Schirning empfiehlt Schallplatten	Händel, Mendessohn-Bartholdy, Brahms, Beethoven	Lydia Schirning	pk
3		Nichts zu verbergen	Wolf Biermann	Dieter E. Zimmer	pk
4	4/70	Eifer für Beethoven	Beethoven bei der Europäischen Rundfunkunion	o. A.	mo
5		Die neue Schallplatte	Byrd (K&I)	Heinz Josef Herbolt	pk
6	5/70	Die neue Schallplatte	Pink Floyd	Helmut Salzinger	pk
7		Zukunftsmelodie	Beatles	o. A.	mo
8		Auf dem Weg.	<i>Porgy and Bess</i> in Ost-Berlin (K&I)	Heinz Josef Herbolt	ak/o
9		Beat+Oper=Beat-Oper?	Rock-Oper <i>Tommy</i> (K&I)	H.J.H.	ak/u
10	6/70	Die neue Schallplatte	Berlioz	Heinz Josef Herbolt	pk
11	7/70	Die neue Schallplatte	Credence Clearwater Revival	Franz Schöler	pk
12	9/70	Die neue Schallplatte	Bach (K&I)	H-t	pk
13	10/70	Sgt Pepper und die Folgen	Popmusik Rezeption in Deutschland	Franz Schöler	mg/u
14		Immer noch King	Benny Goodman	Manfred Sack	ak/j
15		Die neue Schallplatte	K-H. Stockhausen (K&I)	Heinz Josef Herbolt	pk
16	11/70	Die neue Schallplatte	John Mayalls	Helmut Salzinger	pk
17	12/70	Liebe und andere Sorgen	Charles Aznavour (K&I)	Manfred Sack	ak/u
18		Das Opernprinzip Hoffnung	Zusammenlegung der Hamburger und Berliner Opern	Heinz Josef Herbolt	mg/e
19		Die neue Schallplatte	Motta	Heinz Josef Herbolt	pk
20	13/70	Die neue Schallplatte	<i>An old Raincoat won't ever let you Down</i>	Franz Schöler	pk
21		Wagner von morgen und gestern	Karajans Dirigenz der <i>Götterdämmerung</i> in Salzburg. (K&I)	Joachim Kaiser	ak/o
22	14/70	Trotz Erfolg eine Pleite	Hamburger Pop- und Blues-Festival (K&I)	Helmut Salzinger	ak/u
23		Die neue Schallplatte	Sylvano Busotti	Heinz Josef Herbolt	pk
24		Die Stones unter den Tisch gerockt und gerollt	Der expandierende Bootleg-Markt in den USA	Franz Schöler	mg/u
25	15/70	Rattengift und Halleluja	Opernaufführungen in Hagen und Kiel	Heinz-Josef Herbolt	ak/o
26		Die neues Schallplatte	Quicksilver Messenger Service, Steve Miller Band	Franz Schöler	pk
27		Die psychedelische Pußta	Uraufführung des Beat-Musicals <i>Tut was ihr wollt</i>	Hellmuth Karasek	ak/m
28	16/70	Das Desaster von Altamont	Altamont-Festivals	Siegrfried Schober	mg/u
29		An ihm scheiden sich die Geister	Uraufführung von Pendereckis <i>Utrenja</i> (K&I)	Heinz Josef Herbolt	ak/o
30		Die Beatles lassen es sein	Die Trennungsgeschichte der Beatles	Hellmuth Karasek	mg/u
31		Guter Rock wenig gefragt	Geflopptes Konzert von Creedance Clearwater Revival	Franz Schöler	ak/u
32	17/70	Die neue Schallplatte	Jean Guellau	Heinz Josef Herbolt	pk
33	19/70	Ein Geräusch geht um	Die Veranstaltung <i>Musik zur Schau gestellt</i> in der Hamburger Kunsthalle	Heinz Josef Herbolt	ak/o

34		Die neue Schallplatte	Paul McCartney	D.E.Z.	pk
35		Üppig, hitzig, schwül	Covent Garden Opera mit einer Inszenierung des <i>Falstaff</i> (K&I)	Joachim Matzner	ak/o
36		Silberfischblick	Wohltätigkeitsmusicals des Panzerartilleriebataillons 335	Hellmuth Karasek	ak/m
37	20/70	Elite-Nachwuchs-Förderung	Jahresstipendium für OpersängerInnen	o. A.	mo
38		Die neue Schallplatte	Stockhausen	Heinz Josef Herbolt	pk
39		Zum Passionsspiel umgebogen	Luigi Nonos <i>Intolleranza</i> in Nürnberg	Hans-Klaus Jungheinrich	ak/o
40	21/70	Zum Beispiel Elvis	Das Altern des King of Rock 'n Roll	Dieter E. Zimmer	mg/u
41		Musik ist Nebensache	„Joint Meeting“ in Düsseldorf	Franz Schöler	mg/u
42	22/70	Die neue Schallplatte	Mother Earth	Franz Schöler	pk
43		O namen-, namenlose Freude	Beethovens Fideleo unter Leonard Bernstein in Wien	Heinz Josef Herbolt	ak/o
44	23/70	Neue Musik als Blumenkind	Veranstaltungsreihe <i>pro musica nova</i> des Senders Radio Bremen	Heinz Josef Herbolt	ak/k
45		Die neue Schallplatte	Bach	t	pk
46	24/70	Pompöse Klamotte	<i>Ariadne auf Naxos</i> an der deutschen Oper in Berlin	Joachim Matzner	ak/o
47		Die neue Schallplatte	Boz Scaggs	Franz Schöler	pk
48	25/70	Grace Bumbry nackt	Eine Inszenierung der <i>Salomee</i> mit Grace Bumbry	o. A.	mo
49	26/70	Gagaku in Berlin	Kaiserlich japanische Hofmusik in der Akademie der Künste	Joachim Matzner	ak/k
50		Die neue Schallplatte	The Who	Franz Schöler	pk
51		Lernmaschine für Pianisten	siehe Titel	o. A.	mo
53		Die Bosheit der anderen	Uraufführung der Oper <i>Maldoror</i> von Manfred Niehaus in Kiel	Heinz Josef Herbolt	ak/o
53	27/70	Die neue Schallplatte	<i>Neue geistliche Musik</i>	Hein Josef Herbolt	pk
54		So macht es Krenek	Kreneks Oper <i>Das kommt davon</i> in Hamburg (K&I)	Heinz Josef Herbolt	ak/o
55	28/70	Die neue Schallplatte	Sampler: <i>The New Wave of Jazz</i>	Heinz Josef Herbolt	pk
56	29/70	Die neue Schallplatte	Blarr	Heinz Josef Herbolt	pk
57	30/70	Paternoster-Polonaise	Konzertante Musikinstallation an der Kölner Musikhochschule (K&I)	Peter Fuhrmann	ak/k
58	31/70	Trauriges Ende einer Ära	Ausstieg/Rauswurf Wieland Wagners bei den Bayreuther Festspielen (K&I)	Heinz Josef Herbolt	mg/e
59		Oh! Kalkül du!	Das Musical <i>Oh Kalkutta</i> in London	Dieter E. Zimmer	ak/m
60	32/70	Georg Szell	Der Tod Pianisten Georg Szells	o. A.	mo
61		Schallplatten	Eddie Cochran	Franz Schöler	pk
62		Springprozession der Stile	Der <i>Ring der Nibelungen</i> (K&I)	Joachim Matzner	ak/o
63	33/70	Schallplatten	Oliver Messiaen (K&I)	Heinz Josef Herbolt	pk
64	34/70	Klassiker in der Krise	Absatzzahlen klassischer Musik in den USA	o. A.	mo
65		Die neue Schallplatte	Creedence Clearwater Revival	Franz Schöler	pk
66	35/70	Feste spielen trotz Hunger und Krieg	50 Jahre Salzburger Festspiele	Rudolf Walter Leonhardt	mg/e
67		Die neue Schallplatte	Bream/Spars	Manfred Sack	pk
68	36/70	Salzburg, eine wunderschöne Stadt	Die Salzburger Festspiele	Rudolf Walter Leonhardt	mg/e
69		Die neue Schallplatte	Steve Miller Band (K&I)	Franz Schöler	pk
70	37/70	Pop-Festivals sind paradox	Schlecht besuchte Popfestivals	Dieter E. Zimmer	mg/u
71		Schlag auf Schlag ins	Das Fehmarn-Pop-Festival	Heinz Josef	ak/u

		Wasser		Herbort	
72		Hort der Unfreiheit?	25. internationale Ferienkurse für Neue Musik	Peter Fuhrmann	mg/e
73		Die neue Schallplatte	The Rolling Stones	Franz Schöler	pk
74		Die Masken des Musikers	Laudatio anlässlich des 60. Geburtstages von Rolf Liebermann	Heinz Josef Herbort	mg/e
75	38/70	Mit Erfolg zurück nach vorn	Würdigung der Deutschland-Tournee der Rolling Stones	Hellmuth Karasek	ak/u
76	39/70	Die neue Schallplatte	Haubenstock-Ramati	Heinz Josef Herbort	pk
77		Alternativen zu Beethoven	Bonner Beethoven-Würdigung anlässlich seines 200. Geburtstages	Peter Fuhrmann	ak/k
78		Jimi Hendrix	Tod von Jimi Hendrix	Franz Schöler	al
79	40/70	Die neue Schallplatte	Jeremy Spencer	Franz Schöler	pk
80		Gute Aussichten für's Ohr	Der Komponist Mauricio Kagel	Klaus Schöning	mg/e
81		Die Misere bei uns vor Augen	Die Begegnung internationaler Jugendorchester in Berlin (K&I)	Joachim Matzner	mg/e
82	41/70	Arien zum Andenken	Uraufführung der <i>Aktion mit Musik</i> (K&I)	Joachim Matzner	ak/k
83		Die neue Schallplatte	Berg (K&I)	Heinz Josef Herbort	pk
84	42/70	Namen statt Ideen	Die Berliner Festwochen	Joachim Matzner	ak/f
85	43/70	Die neue Schallplatte	Jagger, Newman, Cooder et al.	Franz Schöler	pk
86	45/70	Viktorianisches Festritual	Die Nordischen Musiktage in Helsinki	Fred K. Prieberg	ak/f
87		Die neue Schallplatte	Sampler: <i>Musica sacra nova II</i>	Heinz Josef Herbort	pk
88	46/70	Flötentöne der Vernunft	Veränderungen des des Musiklebens in Deutschland	Erich Nased	mg/e
89		Intensiv Halbherzig	<i>Salome</i> -Inszenierung an der hamburgischen Staatsoper	Marcel Reich-Ranicki	ak/o
90		Fanfare für Olympia 1972	Ausschreibung der Komposition der Olympia-Fanfare	o. A.	mo
101		Die neue Schallplatte	Randy Newman (K&I)	Franz Schöler	pk
102	47/70	Virtuose Gespräche auf der Gitarre	Baden Powell (K&I)	Manfred Sack	po
103		Die neue Schallplatte	<i>Staatsmusik der Renaissance</i>	Heinz Josef Herbort	pk
104		Ein Kuß am Fluß im Kaukasus	Schlagerwettbewerb in der DDR	Manfred Sack	ak/u
105		Gala, Gala über alles	Die Vergabe des deutschen Schallplattenpreises	Joachim Matzner	mg/u
106	48/70	Die neue Schallplatte	Rod Stewart	Franz Schöler	pk
107		Nichts mehr für die Bühne	Schönbergs <i>Moses und Aron</i> in Frankfurt	Heinz Josef Herbort	ak/o
108	49/70	Wotans Zukunft hat begonnen	Wagners <i>Ring der Nibelungen</i> in Kassel (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/o
109		In der Fremde zu Ehren	Ginasteras Oper <i>Bomarzo</i> in Kiel (K&I)	Manfred Sack	ak/o
110		Everding braucht Weile	Das Auswahlverfahren der Intendanz der Staatsoper Hamburg	Heinz Josef Herbort	mg/e
111		Die neue Schallplatte	Santana	Franz Schöler	pk
112		Spielen um zu hören	Frank Zappa-Tournee	Christel Buschmann	ak/u
113		Genie in Scheiben	Beethoven	Joachim Matzner	pk
114	52/70	Die neue Schallplatte	Sampler <i>Avantgarde III</i> (K&I)	Heinz Josef Herbort	pk
115		Lieber rot als doof	Floh de Cologne	Manfred Sack	ak/u

# DIE ZEIT 1975

1	2/75	Mann von vierzig: Elvis Presley	40. Geburtstag von Elvis Presley	o. A.	mo
2		Die neue Schallplatte	Towner / Lerryn	Franz Schöler	pk
3	3/75	Vorne Lockung hinten Leere	Schallplattenhüllen	Manfred Sack	mg/u
4		Die neue Schallplatte	Peebles / Reich / Montoliu	Manfred Sack	pk
5	4/75	Schallplatte	Mitchell, „Sonaten des Früh- und Hochbarock“, Gruntz, Donovan	Schöler, Herbort, Sack, Schöler	pk
6	5/75	Die neue Schallplatte	Schönberg, Outspan, Little Feat, Prokofieff	Herbort, Sack, Schöler, Herbort	pk
7		Lügengeschichte für Sänger	Uraufführung der Klebe-Oper <i>Wahrer Held</i> (K&I)	Jens Wendland	ak/o
8	6/75	Spiel der Mächtigen	Die Motivation von KünstlerInnen in das Management von Opernhäusern zu wechseln	Heinz Josef Herbort	mg/e
9		Schallplatte	Mozart, Duke, Hein&Oss, The Drifters	Herbort, o. A. , Sack, Schöler	pk
10		Allenfalls ein Amüsement	Massenets Oper <i>Don Quichote</i> (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/o
11	7/75	Blitzkrieg	Werbekampagne der Firma Warner/Reprise Records (K&I)	Franz Schöler	mg/u
12		Die neue Schallplatte	King, Bach, Sayer, Ravel	Schöler, Herbort, Sack, Herbort	pk
13	8/75	Die neue Schallplatte	Reichel, Decameron, Brahms, Winter	o. A., Sack, Herbort, Schöler	pk
14		Salome in Großaufnahme	Fernsehinszenierung von Strauss' <i>Salomee</i> (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/o
15	9/75	Die neue Schallplatte	Williams, Abercombie, Winter, Bruckner, Zavaroni	Herbort, Sack, Schöler, Herbort, Sack	pk
16		Bariton wie Baumwolle	Georg Moustaki-Tournee	Manfred Sack	ak/u
17	10/75	Leben mit Saxophon und Oboe	Der Musiker Erich Kludas	Heinz Josef Herbort	po
18	11/75	Die neue Schallplatte	Ligeti, Dylan, Minasi, Johnson	Herbort, Schöler, Sack, Schöler	pk
19		Gesetz für Musikschulen	Förderung der Musikschulen	o. A.	mo
20		Felsensteinfest	<i>Figaros Hochzeit</i> an der komischen Oper in Ost-Berlin	Rolf Michaelis	ak/o
21	12/75	Die neue Schallplatte	Nash, Strawinsky, Poco, Brandenburg Big Band	Schöler, Herbort, Schöler, Sack	pk
22	13/75	Die neue Schallplatte	Urbaniak, Schostakowitsch, Led Zeppelin, B. B. King	Sack, Herbort, Schöler, Schöler	pk
23		So'ne und solche	Zimmermanns Oper <i>Levins Mühle</i> (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/o
24	14/75	Ein Abklatsch von Vitalität	Dixiland-Revival	Volker Kriegel	mg/u
25		Die neue Schallplatte	Gershwin, Schubert, Cooper, Mozart, Mountain (K&I)	Sack, Herbort, Schöler, Herbort, Schöler	pk
26		Tod auf goldenem Müll	Wagners <i>Götterdämmerung</i> in Frankfurt (Main)	Heinz Josef Herbort	ak/o
27	15/75	Die neue Schallplatte	Marley, Singers Unlimited, Schönberg, Hohler, Schubert	Schöler, Sack, Herbort, Sack, Herbort	pk
28	16/75	Sonne für die Knechte	Uraufführung Nonos' <i>Al gran sole</i> in Mailand (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/o
29		Die neue Schallplatte	Kuhn, Weis, Baroque Bealtles Book, Bach, Chicago (K&I)	Sack, Sack, Sack, Herbort, Schöler	pk

30	17/75	Schöne Erregung	Tournee des Tokyo String Quartet	Heinz Josef Herbolt	ak/k
31	18/75	Die neue Schallplatte	Sands Family, Beck, Strauss	Sack, Schöler, Herbolt	pk
32	19/75	Die neue Schallplatte	Pol(h)itparade, Penderecki, Bruckner, Clapton	Sack, Herbolt, Herbolt, Schöler	pk
33	20/75	Abbilder einer verlorenen Geschichte	Uraufführung von Kirchners Oper <i>Die Trauung</i> in Wiesbaden	Jens Wendland	ak/o
34	21/75	Biallas, Retter der Operette	Rettung des Hamburger Operettenhauses	o. A.	mo
35		Schallplatte	Ian Hunter, Weiss, Puccini, Milva	Schöler, Sack, Herbolt, Sack	pk
36	22/75	Schallplatte	Heltau, <i>Tanzmusik der Wiener Klassik</i> , Naura, Lindenberg, Passport, Hayward	Sack, Herbolt, Sack, Schöler, Sack, Schöler	pk
37	23/75	Die neue Schallplatte	Strawinsky, Raney, Simon	Herbolt, Sack, Schöler	pk
38		Verdammt teure Stunde	Frank Sinatra (K&I)	Manfred Sack	ak/u
39		Philharmonische Katzenmusik	Programm- und Personalpolitik der deutschen Oper in Berlin	Heinz Josef Herbolt	mg/e
40	24/75	Die neue Schallplatte	Schumann, Wright, Singpiel	Herbolt, Schöler, Sack	pk
41		Fragwürdige Schönheit	Henzes <i>La Cubana</i>	Hans Otto Spingel	ak/o
42	25/75	Schallplatte	10cc, Britten, Norris, Die Leineweber, Bell	Schöler, Herbolt, Sack, Sack, Schöler	pk
43	27/75	Die neue Schallplatte	Ravel, Falck, Waggershausen, Stones	Herbolt, Sack, Sack, Schöler	pk
44	28/75	Schallplatte	Tomita, Richter, Shearing, Ian, Taylor	Sack, Herbolt, Sack, Schöler, Schöler	pk
45		Lulu, errötet	Erstaufführung von Bergs <i>Lulu</i> in der DDR (K&I)	Rolf Michaelis	ak/o
46	29/75	Schallplatte	Manzanera, Warwick, Moro 1. Sack, Schubert, Carpenters	Schöler, Sack, Sack, o..A., Schöler	pk
47	30	Der gute Onkel von Bayreuth	Winifred Wagner	Wolf Donner	po
48		Schallplatte	Gillels, Jazztrack, Oker, Manchester, <i>Klassische Filmthemen</i>	Herbolt, Sack, Sack, Schöler, Herbolt	pk
49	31/75	Haben auch arme Leut Nerven?	Bergs <i>Wozzeck</i> in Nürnberg (K&I)	Heinz Josef Herbolt	ak/o
50	32/75	Bayreuth im Jahre 99	99. Bayreuther Festspiele	Heinz Josef Herbolt	mg/e
51		Schallplatte	Dubliners, Hüscher, Tucker	Sack, Sack, Schöler	pk
52	33/75	Im Lagerhaus und in der Straße	Die Jazz-Szene in New York	Michael Naura	mg/u
53		Die neue Schallplatte	Ramsey, Mozart, Beethoven	Sack, Herbolt, Herbolt	pk
54	34/75	Der gefeierte Vasall	Tod von Dmitrij Schostakowitsch	Heinz Josef Herbolt	al
55		Die neue Schallplatte	Grappelli, Couperin, Wagner, Procol Harum	Sack, Herbolt, Herbolt, Schöler	pk
56	35/75	Euryanthe im Abendkleid	Spartopoziale im Opernbühnenbau	Heinz Josef Herbolt	mg/e
57		Im Rückwärtsgang	Bericht über die Salzburger Festspiele 1975 (K&I)	Rolf Michaelis	mg/e

58		Was darf ein Regisseur	Die <i>Götterdämmerung</i> in Frankfurt (K&I)	Heinz Josef Herbort	mg/e
59	36/75	Schallplatte	<i>Musik aus vier Jahrhunderten für zwei Gitarren</i> , Alsfelder Vokalensemble, Murphey, Kuhn	Sack, Herbort, Schöler, Sack	pk
60	37/75	Die neue Schallplatte	Burton et. al., Holst, Eagles, Mud	Sack, Herbort, Schöler, Schöler	pk
61		Düsterer Sang	Uraufführung von Orrs <i>Hermiston</i> in Edinburgh	Hery O'Herby	ak/o
62	38/75	Die Oper ist ihnen doch lieb	Umfrageergebnisse zum Kulturkonsum	Heinz Josef Herbort	mg/e
63		Die neue Schallplatte	Mozart, Liszt, Mangesldorff, Winfield, Minasi (K&I)	Herbort, Herbort, Sack, Schöler, Sack	pk
64	39/75	Schallplatte	Pirnera, Paganini, Clapton (K&I)	Sack, Herbort, Schöler	pk
65	40/75	Pathos für den schattenlosen Prinzen	Geißlers Oper <i>Der Schatten</i> in Leipzig	Reinhard Oehlschlägel	ak/o
66		Die Entdeckung Europas	Kagels <i>Mare nostrum</i>	Dietrich Steinbeck	ak/o
67		Die neue Schallplatte	Jackson, Waldron Quintett, Händel	Schöler, Sack, Herbort	pk
68	41/75	Der Rausch der Dynamik	<i>Othello</i> -Aufführung in Hamburg (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/o
69	42/75	Wo Toselli so wichtig wie Mahler ist	Das Helsinki-Festival	Hans Otto Spingel	ak/f
70	44/75	Schallplatte	Captain Beefheart, Thunder, Abercombie	Schöler, Herbort, Sack	pk
71		Musik wird wieder schön	Die Donaueschinger Musiktage	Heinz Josef Herbort	ak/f
72	45/75	Einige brauchbare Modelle	Der Künstler-Report des deutschen Musikrates	Heinz Josef Herbort	mg/e
73	46/75	Wursteln bis in die achtziger Jahre	Die Zukunft der hamburgischen Staatsoper nach dem Theaterbrand	Heinz Josef Herbort	mg/e
74		Die neue Schallplatte	Who, Schönenberg, Blackmore	Schöler, Sack, Schöler	pk
75	47/75	Der Großen Streit nährt die Kleinen	Berliner Jazztage	Werner Burckhardt	ak/u
76		Schallplatte	Simon, Milva	Schöler, Sack	pk
77	48/75	Schallplatte	Schumann, Fathers' Time, Lutoslawski, Springsteen	Herbort, Sack, Herbort, Schöler	pk
78	49/75	Wohltätige Musik	Benefiz mit Klassik	o. A.	mo
79	50/75	So machen es eben nicht alle	<i>Così fan tutte</i> -Inszenierung in Hamburg (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/o
80		Eine politische Liebesgeschichte	Wolf Biermann (K&I)	Jürgen Kolbe	pk
81	53/75	Und immer wieder Beethovens Neunte	Schallplattenverkäufe zu Weihnachten	Hein Josef Herbort	mg/a
82		Schallplatten	Gentle Giant, Young, <i>Zwölf große Gesänge</i> , Peter und der Wolf	Sack, Schöler, Herbort, Sack	pk

# DIE ZEIT 1980

1	3/80	Die neue Schallplatte	Verdi (K&I)	H.J.H.	pk
2	4/80	Die neue Schallplatte	La Danza, Original Ska (K&I)	Herbort, Schöler	pk
3		Keine Krise in der Oper	Lage der Opernhäuser	Heinz Josef Herbort	mg/e
4	5/80	Troubadoura mit Löwenherz	Bettina Wegener	Sonja Schwarz-Arendt	po
5		Alles klingt - klingt alles?	Berliner Musiktage	Heinz Josef Herbort	ak/f
6	6/80	Ist die Oper unregierbar?	Gespräch mit Götz Friedrich	Heinz Josef Herbort	mg/e
7		Die neue Schallplatte	Machaut, <i>Historische Tänze</i> , <i>No Nukes</i>	Herbort, Sack, Schöler	pk
8	7/80	Pontifikalamt für den Libertin	Pendereckis <i>Teufel von Loudon</i> in Köln	Peter Fuhrmann	ak/o
9		Die neue Schallplatte	Friendship, Pearl Harbor and the Explosions	Sack, Schöler	pk
10	8/80	Lobpreis mit Schluckauf	Kagels <i>Die Erschöpfung der Welt</i> in Stuttgart	Heinz Josef Herbort	ak/o
11		Everding for Ever?	Lage der Oper in Münschen	o. A.	mo
12	10/80	Die neue Schallplatte	Stählin/Tarr, <i>The Beat</i> (k&I)	Sack, Schöler	pk
13		Ins Erstickt –Schleifige verzählt	Konzertzyklus mit Werken von Hans-Joachim Hespos	Heinz Josef Herbort	ak/k
14	11/80	Die neue Schallplatte	Vasconcelos, Hollinger, Vicious	Sack, Herbort, Schöler	pk
15	12/80	Die neue Schallplatte	Crawdaddys, Zoller, Carlton	Schöler, Sack, Schöler	pk
16		Arien in Busch und Bett	<i>Don Giovanni</i> Verfilmung	Rolf Michaelis	ak/o
17	13/80	Die neue Schallplatte	Grossman, <i>Instrumente der Welt</i> , Schubert	Schöler, Sack, Herbort	pk
18	15/80	Montovani	Zum Tode Montovanis	o. A.	mo
19		Oper als ein Stück sakralen Kultes	<i>Prasifal</i> -Inszenierung in Salzburg	Peter Wapnewski	ak/o
20		Der reine Tor bei den Tatter-Rittern	<i>Prasifal</i> -Inszenierung in Saarbrücken	Heinz Josef Herbort	ak/o
21	16/80	Jazz in der Werkstatt	150. Jazz-Workshop in Lübeck	o. A.	mo
22		Die Helden dürfen wieder Belcanto singen	<i>Tristan und Isolde</i> -Inszenierung in Berlin	Heinz Josef Herbort	ak/o
23		Die neue Schallplatte	Mozart, Degenhardt	Herbort, Sack	pk
24	18/80	Nicht nur für Eintagsfliegen	Wittener Tage für neue Kammermusik	Heinz Josef Herbort	ak/k
25		Die neue Schallplatte	Anders/Noll, Vivaldi, Costello	Sack, Herbort, Schöler	pk
26	19/80	Die neue Schallplatte	Goebbels/Harth, Toots, Pettersson (K&I)	Sack, Schöler, Herbort	pk
27		ist die Revolution die Tat von guten Menschen?	Kirchners <i>Babel-Requiem</i> (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/o
28	20/80	In Sarastros Achterbahn	Inszenierung der <i>Zauberflöte</i> in Berlin	Heinz Josef Herbort	ak/o
29		Die neue Schallplatte	Darling, Genesis	Sack, Schöler	pk
30	22/80	Auserwählt aber nicht berufen	Uraufführung Einems <i>Jesu Hochzeit</i>	Heinz Josef Herbort	ak/o
31		Die neue Schallplatte	Moore, Schubert, Okudshawa	Schöler, Herbort, Sack	pk
32	24/80	Die neue Schallplatte	Poulenc, Kiesewetter	Herbort, Sack	pk
33	25/80	Die neue Schallplatte	Soler	Herbort	pk

34		Wenn in reicher Stille	Nonos Streichquartett beim Bonner Beethoven-Fest	Heinz Josef Herbolt	ak/k
35		Starke Bilder	<i>Boris Godunow</i> in Paris	Heinz Josef Herbolt	ak/o
36	26/80	Chiracs Oper: Volkstümlich	Neues Pariser Musiktheater	o. A.	mo
37		Die neue Schallplatte	Mink DeVille, Schubert	Schöler, Herbolt	pk
38		Folk ist nicht türlich	Urbaniak/Duziak beim New Jazz Festival (K&I)	Werner Burkhardt	ak/j
39	29/80	Die neue Schallplatte	Bruckner, Carter	Herbolt, Sack	pk
40		Nur eine leichte Dünung	New Wave	Franz Schöler	mg/u
41	30/80	Weltreise in den Kopf	Die Oper <i>Vessel</i> von Meredith Monk	Rolf Michaelis	ak/o
42		Die neue Schallplatte	Pollini, Cipollina	Herbolt, Schöler	pk
43		Das jüngste Gericht in uns	Klebes Oper <i>Das jüngste Gericht</i> (K&I)	Heinz Josef Herbolt	ak/o
44	34/80	Was machen wir anschließend?	Bericht über den 5. <i>Cantiere Internazionalae d'Arte</i> in Montepulciano	Heinz Josef Herbolt	ak/f
45		Die neue Schallplatte	Bashevis Singer, Alvilés, Haydn	Blaich, Sack, Herbolt	pk
46		Eine kleine Blume	<i>5. Bardentreffen</i> in Nürnberg (K&I)	Ulrich Greiner	ak/u
47		Orchesterspiel aus Leidenschaft	Tournee des Jugendorchesters der Europäischen Gemeinschaft	Kate Singleton	mg/e
48	31/80	In dreißig Minuten vom See ins Haus	Eröffnung des Festspiel- und Kongress-Gebäudes am Bodensee	Heinz Josef Herbolt	mg/e
49		Die neue Schallplatte	Williams, Captain Beefheart	Sack, Schöler	pk
50	32/80	Neuer Mann für Darmstadt	Darmstädter Ferienkurse	o. A.	mo
51		Botschafter einer Utopie	Der Chor der EG und das Europäische Philharmonieorchester	Heinz Josef Herbolt	ak/k
52		Leider nur die halbe Gala	<i>Tristan und Isolde</i> in München (K&I)	Werner Burkhardt	ak/o
53	33/80	Die neue Schallplatte	Cooder, Berger	Schöler, Sack	pk
54		Martern aller Arten	Mozarts <i>Entführung aus dem Serails</i> (K&I)	Heinz Josef Herbolt	ak/o
55	35/80	Die neue Schallplatte	<i>spectaculum musicae</i> , Liebmann, Dylan	Sack, Sack, Schöler	pk
56	36/80	Eine neue große Oper	<i>Les Contes d'Hoffmann</i> in Salzburg	Rudolf Walter Leonhardt	ak/o
57	37/80	Vierzehn Stunden durch Wagners Herz und Hirn	<i>Ring der Nibelungen</i> in Bayreuth	Reinhard Baumgart	ak/o
58		Herz nimmt den Hut	Intendanz der Ostberliner Oper	o. A.	mo
59	38/80	Die neue Schallplatte	Mozart, Bowie, Les DeMerle	Herbolt, Schöler, Sack	pk
60		Sonst werden wir die Indianer	Gespräch mit Rolf Liebermann	Heinz Josef Herbolt	mg/e
61	39/80	Die neue Schallplatte	Händel, Trembler	Herbolt, Schöler	pk
62	40/80	Und nirgendwo sind Nuancen	Hildegard Knef	Manfred Sack	ak/u
63		Die neue Schallplatte	Marcello, <i>Switched-on Brandenburgs</i> , Cars	Herbolt, Sack, Schöler	pk
64	41/80	Die neue Schallplatte	Schumann, <i>Das große Peter Kreuder Album</i> , Simon	Herbolt, Sack, Schöler	pk
65	42/80	Jupiters Theater	<i>Castor und Pollux</i>	Heinz Josef Herbolt	ak/o
66		Tanzmusical	<i>A Chorus Line</i> ((K&I)	Manfred Sack	ak/m
67	43/80	Kollegen-Preise	Schallplattenpreis der Union Deutscher Jazzmusiker	o. A.	mo
68		Die neue Schallplatte	<i>Die Tradition des Gregorianischen Chorals</i> , Bots	Herbolt, Sack	pk



69		Ich will blutvolle Genauigkeit	Der Diritgent Sinopoli	Heinz Josef Herbort	po
70	44/80	Die neue Schallplatte	Van Morrison, Gosov	Schöler, Sack	pk
71		Handwerk mit Innerlichkeit	Donaueschinger Musiktage	Heinz Josef Herbort	ak/f
72		Armer Mann	Das Musical <i>Ich steig aus und mach 'ne eigene Show</i>	Manfred Sack	ak/m
73	45/80	Die neue Schallplatte	<i>Virtuose Verzierungskunst um 1600</i> , Springsteen	Herbort, Schöler	pk
74	46/80	Die neue Schallplatte	Dire Straits, Brahms, Stratmann	Schöler, Herbort, Sack	pk
75		Musik für Augen und Ohren	Berliner Jazztage	Manfred Sack	ak/j
88		Visionen aus der Verlorenheit	Uraufführung Dinissows' <i>Requiem</i>	Heinz Josef Herbort	ak/k
76	47/80	Durchgesiebte Musik	Kompositionen von Cage und Englert	Heinz Josef Herbort	ak/k
77		Das Gerippe des Swing	Count Basie und Ella Fitzgerald	Michael Naura	ak/j
78	48/80	Tanz-Predigt zwischen Altar und Kanzel	Bachs <i>Matthäus Passion</i> als Ballett	Heinz Josef Herbort	ak/o
79		Auf, aus der Träume wonnigem Trug	<i>Rheingold</i> -Inszenierung in Hamburg	Heinz Josef Herbort	ak/o
80		Die neue Schallplatte	Telemann, Heller, Sagmeister, Destroyers	Herbort, Sack, Sack, Schöler	pk
81	49/80	Die neue Schallplatte	Cooder, Strauss,	Schöler, Herbort	pk
82		Muß ein Künstler sich sicher fühlen?	Tilo Medek	Heinz Josef Herbort	po
83		Handwerk, Virtuosität und Gedenkfülle	Uraufführung des Konzertes für Violine und Orchester von Medek	Heinz Josef Herbort	ak/k
84	51/80	Zurück vom Ring	<i>Der Ring der Nibelungen</i> in Hamburg	Heinz Josef Herbort	mg/e
85		Ende eines Traums	Tod von John Lennon	Werner Burkhardt	al
86		Ein Sänger der politischen Ballade	Zülfü Livaneli (K&I)	Danja Antonovic	ak/u
87	52/80	Die neue Schallplatte	Frey, Tiepold, Thierfelder, Korngold	Sack, Herbort	pk

# DIE ZEIT 1985

1	2/85	Musik auf alten Wegen	Pflege anspruchsvoller Musik im ZDF	k. A.	mo
2		Die neue Schallplatte	Schütz, Kittner (K&I)	Hebort, Sack	pk
3	3/85	Ich bin ich und ahme niemand nach	Die Sopranistin Lucia Aliberti	Heinz Josef Herbort	po
4		Die neue Schallplatte	Myers Trio, Los Lobos (K&I)	Sack, Schöler	pk
5	4/85	Die neue Schallplatte	Saxophon Mafia, Hauer	Sack, Herbort	pk
6	5/85	Die neue Schallplatte	von Einem, Moyet	Herbort, Sack	pk
7	6/85	Wohlklang und Stille	Der Komponist Arvo Pärt	Heinz Josef Herbort	po
8		Die neue Schallplatte	Grubenklangorchester, Dylan	Sack, Schöler	pk
9		Die Güte des Tyrannen	Mozarts <i>Lucio Silla</i> in Brüssel (K&I)	H.J.H.	ak/o
10	7/85	Unser Bach	Musikalisches Allgemeinwissen	k. A.	mo
11		Wie ein Vogel auf der Leitung	Leonard Cohen Tournee (K&I)	Dieter E. Zimmer	ak/u
12		Der Faun, das Glück und der Tod	Die Volksoper <i>Der Goggolori</i> (K&I)	Tom R. Schulz	ak/o
13	8/85	Vor Bach sind alle gleich	300. Geburtstag von J. S. Bach	Werner Klüppelholz	po
14		Der Messias – ein Narr?	Händels <i>Messias</i> in Berlin	Heinz Josef Herbort	ak/k
15	9/85	Aus diesem Chaos eine neue Welt	Neueröffnung der Semper-Oper	Heinz-Josef Herborg	mg/e
16		Krieg und KZ im Planschbecken	Nonos <i>Intolleranza</i> in Hamburg	Rolf Michaelis	ak/o
17		Profi der Natürlichkeit	Tournee von Marius Müller-Westernhagen (K&I)	Tom R. Schulz	ak/u
18	10/85	Die neue Schallplatte	Bach, Halland, Block	Herbort, Sack, Schöler	pk
19	12/85	Die neue Schallplatte	DeJohnette, di Lasso, Clapton	Sack, Herbort, Schöler	pk
20		Musik auf einen Architekten	Uraufführung Nonos Stück <i>A Carlo Scarpa</i>	Manfred Sack	ak/k
21	13/85	Die neue Schallplatte	Kim / Starer, Thompson	Herbort, Sack	pk
22	14/85	Der Intendant: ein Industriemanager	Der Opernintendant Rolf Liebermann	Heinz Josef Herbort	mg/e
23		Spielend das Ghetto überwinden	Aufführung zweier Oratorien von Händel	Heinz Josef Herbort	ak/k
24		Anfänger und Star	Bobby McFerrin und Al Jarreau	Tom R. Schulz	po
25	16/85	Ich, ein ewiger Wille	Busonis Oper <i>Dr. Faustus</i> in Bologna	Heinz Josef Herbort	ak/o
26		Die neue Schallplatte	Prokofieff, Destroyers	Herbort, Schöler	pk
27	17/85	Die neue Schallplatte	Cebra, Neville Brothers, Jarre	Herbort, Schöler, Graves	pk
28	19/85	Der Spaß einander zuzuhören	Kremer / Argerich	Heinz Josef Herbort	po
29		Die neue Schallplatte	Bill, Morrison	Sack, Schöler	pk
30		Da war keiner, der provoziert hätte	Festival von Nachwuchsliedermachern (K&I)	Tom R. Schulz	ak/u
31	20/85	Der große Bruder spielt mit	Ein computergestütztes Konzert <i>neuer Musik</i>	Heinz Josef Herbort	ak/k
32		Der Generäle neue Schlagtechnik	Entlassung des Generalmusikdirektors der Stadt Bonn	k. A.	mo
33		Die neue Schallplatte	Bach, Quilapayun, Parton	Herbort, Sack, Schöler	pk
34	21/85	Neues alten Schönes	Erstaufführung der Urfassung Henzes <i>König Hirsch</i>	Heinz Josef Herbort	ak/o

35		Die neue Schallplatte	United Jazz & Rock Ensemble, Velvet Underground	Sack, Schöler	pk
36	22/85	Schaufenster nach zwei Seiten	Bienale der neuen Musik in Zagreb	Peter Fuhrmann	mg/e
37		Die neue Schallplatte	Bruckner, King's Sisters, Prince	Herbort, Sack, Schöler	pk
38	24/85	Die Rede der Töne	Aufführungsbesprechung von Händels <i>Giulio Cesare</i> in Wien	Heinz Josef Herbort	ak/o
39		Die neue Schallplatte	World music meeting (K&I)	Sack	pk
40	25/85	Die neue Schallplatte	Thompson, Walsh (K&I)	Schöler	pk
41	26/52	Die neue Schallplatte	Schönberg, Comandé (K&I)	Herbort, Sack	pk
42		Absage an die Regie	Händels <i>Tamerlano</i> in Göttingen (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/o
43	27/85	Die neue Schallplatte	Berg, Vor der Flut, Pierce	Herbort, Sack, Schöler	pk
44	28/85	Auf der Suche nach Talenten	Nachwuchswettbewerbe	Heinz Josef Herbort	mg/e
45	29/85	Die neue Schallplatte	Cosmos, Mozart	Herbort	pk
46	30/85	Tradition als Gegenwart	Kagel auf dem Holland Festival 1985	Eckard Roelcke	ak/k
47	31/85	Sensibler Schreihals	Die Band Interzone	Tom R. Schulz	po
48		Die neue Schallplatte	Frey, Bach-Handel	Sack, Herbort	pk
49	32/85	Die neue Schallplatte	Boulez, Scratch, Style Council	Herbort, Sack, Schöler	pk
50		Museum ihrer Selbst	Bayreuther Festspiele (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/f
51	33/85	Wo das Auge nichts hört, das Ohr nichts sieht	Musikfernsehen	Rolf Michaelis	mg/e
52		Die neue Schallplatte	<i>Tanzmusik aus Ungarn</i> , Backhaus, Dylan	Herbort, Herbort, Schöler	pk
53	34/85	Leuchtende Musik	Uraufführung Henzes <i>Monteverdi</i>	Peter Fuhrmann	ak/o
54		Der Rest vom Fest	Gesangsfestival in Montepulciano (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/k
55		Die neue Schallplatte	Cave, Lyrics	Schöler, Sack	pk
56	35/52	Die neue Schallplatte	Gershwin, Lofgren	Herbort, Schöler	pk
57	36/52	Volksverächter	Festspiele in Bayreuth und Salzburg	Rolf Michaelis	mg/e
58		Die neue Schallplatte	Standrads, Puccini (K&I)	Sack, Herborg	pk
59	37/85	Die neue Schallplatte	Doran, Die Zwei	Sack, Graves	pk
60		There ist no business like show-business	<i>Othello</i> -Gala	Heinz Josef Herbort	mg/e
61		Heiterer Ernst	Scarlati-Fest im Berliner Tempodrom	H.J.H.	mg/e
62	38/85	Die neue Schallplatte	Bach, Bruford / Moraz	Herbort, Sack	pk
63		Gott Übervater	Uraufführung von Kagels <i>Sankt Bach Passion</i> (K&I)	Heinz Josef Herbort	ak/k
64	39/85	Die neue Schallplatte	Bogle / Munroe, Brötzmann, Berliner Salon	Schöler, Sack, Herbort	pk
65	40/85	Angst vor dem Grünen Gott	Musikfest Stuttgart	Heinz Josef Herbort	ak/f
66		Die neue Schallplatte	Cooke, Sachse	Schöler, Sack	pk
67	41/85	Musik mit dem Dampfhammer	Udo Lindenberg-Tournee	Tom R. Schulz	ak/u
68		Die neue Schallplatte	Schneyder, Franklin	Sack, Schöler	pk
69	43/85	Jazz mit Diplom	Studiengang Jazz an der Hamburger Musikhochschule	k. A.	mo
70		Geheimer Kunstsport	Fund silberner Trompeten der Dresdner Hofmusik	Heinz Josef Herbort	mg/e
71	44/85	Am besten: Solo	Paco de Lucia	Tom R. Schulz	ak/j

72	45/85	Mit Händel und Jazz	NDR-Jazz Band und United Jazz&Rock Ensemble (K&I)	Tom R. Schulz	ak/j
73	46/85	Symptome der Ratlosigkeit	Berliner Jazz-Tage	Tom R. Schulz	ak/j
74		Die neue Schallplatte	Green on Red, Bach	Schöler, Herbort	pk
75		Verrucht	Tom Waits-Tournee (K&I)	Gm	ak/u
76		Friede, Freude, plimm, plumm, plemm	Erika Pluhar-Tournee	Michael Skasa	ak/u
77	47/85	Chef gesucht	Vakanz in der Hamburger Staatsoper	Heinz Josef Herbort	mg/e
78		Ermahnungen eines Mozartspielers an sich selbst	Der Pianist Alfred Brendel	Alfred Brendel	mg/e
79		Die neue Schallplatte	Fernandez	Sack	pk
80	49/85	Oper Hamburg: Doppelkopf	Intendanz an der Hamburger Staatsoper	k. A.	mo
81		Neugier, Lust, Perfektion	Sting-Tournee	Tom R. Schulz	ak/u
82	50/85	Die neue Schallplatte	Herborn, Crenshaw, Wonder	Sack, Schöler, Schöler	pk
83	51/85	Jack Langs Jazzband	Staats-Jazzband in Frankreich	k. A.	mo
84		Griechische Germanen	<i>Rheingold</i> -Inszenierung	Heinz Josef Herbort	ak/o
85		Die neue Schallplatte	Biermann	Sack	pk
86	52/85	Die neue Schallplatte	Vega, Lübeck, Joao	Schöler, Herbort, Sack	pk
87	53/85	Liszt total	Geburtstag von Franz Liszt	k. A.	mo

# DIE ZEIT 1990

1	3/90	Das kleine Protestglück	Lindenberg-Tournee durch die DDR	Claus Spahn	ak/u
2	4/90	Zeit zum Hören	Cecil Taylor	Konrad Heidkamp	pk
3		Wir sind der Mensch	Mozarts <i>Idomeneo</i> in Hamburg	Heinz Josef Herbolt	ak/o
4	5/90	Auch hier eine Wende	Berliner Opern	Heinz Josef Herbolt	mg/e
5	6/90	Zeit zum Hören	Beethoven	Heinz Josef Herbolt	pk
6		Gesungenes Spiel im Raum	Janackes Oper <i>Die Sache Makropulos</i>	Heinz Josef Herbolt	ak/o
7		Politik in Bewegung	Linton Kwesi Johnson (K&I)	Konrad Heidkamp	ak/u
8	7/90	Neue Namen neue Töne	Berliner Philharmoniker	o. A.	mo
9	8/90	Zeit zum Hören	Greetja Bikma, Alex Cline, Pusching, Merrill / Getz, Holliday	Konrad Heidkamp	pk
10	10/90	Stunden wie damals	Operlandschaft der DDR	Claus Spahn	mg/e
11	11/90	Zeit zum Hören	Reichel, Franz, Rogerio	Manfred Sack	pk
12		Flehen der Klageweiber	<i>Neue Musik</i> aus Rumänien	Claus Spahn	ak/k
13	12/90	Der Wagner Klops	<i>Ring der Nibelungen</i> in Berlin	Rolf Michaelis	ak/o
14		Spiel ohne Ziel	Die Oper <i>Das Glas im Kopf wird vom Glas</i> in Antwerpen (K&I)	Claus Spahn	ak/o
15	13/90	Inmitten einer entzauberten Welt	Eröffnung der neuen Pariser Opéra de la Bastille	Heinz Josef Herbolt	mg/e
16	14/90	Was könnte uns das Leben sein	<i>Tannhäuser</i> -Inszenierung in Hamburg	Heinz Josef Herbolt	ak/o
17		Selbstbehauptung mit Musik	Musik in den Konzentrationslagern	Claus Spahn	mg/a
18	15/90	Terror auf beiden Seiten einer Wand	<i>Elektra</i> -Inszenierung in London	Heinz Josef Herbolt	ak/o
19		Fisch oder Fleisch	Bands der <i>Knitting Factory</i> in Hamburg	Konrad Heidkamp	ak/u
20	16/90	Zeit zum Hören	Bach, Bach, Telemann	Heinz Josef Herbolt	pk
21		Wie ich die Legende sehe	<i>Lohengrin</i> -Inszenierung in Brüssel	Heinz Josef Herbolt	ak/o
22	17/90	Ein Leipziger nach New York	Leitung der New Yorker Philharmoniker	Heinz Josef Herbolt	mg/e
23	18/90	Zeit zum Hören	Reed / Cale	Konrad Heidkamp	pk
24	19/90	Katastrophe oder Offenbarung	<i>La Traviata</i> -Inszenierung in Mailand	Enzo Restagno	ak/o
25		Verraucht, verhaucht	Tod von Dexter Gordon (K&I)	Konrad Heidkamp	al
26	20/90	Avantgarde im Spielsalon	John Zorn	Konrad Heidkamp	po
27		Der Klang entschärft die Härte	Henzes Oper <i>Das verratene Meer</i>	Heinz Josef Herbolt	ak/o
28	21/90	Hört auf diese Stadt	Tod von Rudolf Sellner	Götz Friedrich	al
29		Kleingeist im Kleinstaat	Eröffnung des Musikfestes Mecklenburg-Vorpommern	Heinz Josef Herbolt	mg/e
30	22/90	Seid still und singt	Münchner Biennale des Musiktheaters	Claus Spahn	ak/f
31		Zu spät, zu früh	Nick Cave-Tournee (K&I)	Konrad Heidkamp	ak/u
32	23/90	Misprints im Bilderbuch	<i>Zauberflöte</i> -Inszenierung in Glyndebourne	Heinz Josef Herbolt	ak/o
33	24/90	Zeit zum Hören	Naura, Rouge, Frisé et Acide	Manfred Sack	pk

34		Mit und ohne Hund	Jazz-Festivals (K&I)	Konrad Heidkamp	mg/u
35	29/90	Ein merkwürdiger Zwischenzustand	Eröffnung des Musikfestes Mecklenburg-Vorpommern	Heinz Josef Herbolt	mg/e
36		Dylan unser	Bob Dylan (K&I)	Konrad Heidkamp	ak/u
37		Düstere Peepshow	Münchner Opernfestspiele (K&I)	Claus Spahn	ak/f
38	31/90	Virtuose mit Stil	Portrait des Pianisten Boris Beresowskij	Heinz Josef Herbolt	po
39	32/90	Realismus und Psychoanalyse	Inszenierung des Fliegenden Holländers in Bayreuth	Heinz Josef Herbolt	ak/o
40		Kunst ist anwesend oder nicht	Darmstädter Ferienkurse	Claus Spahn	ak/f
41	33/90	Innovatives Engagement	Tendenzen in den Opernprogrammen	Heinz Josef Herbolt	mg/e
42	34/90	Musik Häppchenweise	Karajan-Nachlass	Heinz Josef Herbolt	mg/e
43	35/90	Zeit zum Hören	<i>East German Revolution</i>	Heinz Josef Herbolt	pk
44		Spontane Eroberung	Salzburger Festspiele	Peter Fuhrmann	ak/f
45	37/90	Sonne aus der Konserve	Boom lateinamerikanischer Musik	Konrad Heidkamp	mg/u
46	38/90	Das unsichtbare Theater	<i>Parsifal</i> -Inszenierung in Amsterdam	Heinz Josef Herbolt	ak/o
47	39/90	Der Ungeduldige	Geburtstag von Rolf Liebermann	Heinz Josef Herbolt	al
48		Zeit zum Hören	Fitzgerald, Vaughan, Molina, Monk	Manfred Sack	pk
49	40/90	Am liebsten schwere Brocken	Der Cellist Gustav Rivinius	Eckhard Roelcke	po
50		Zeit zum Hören	Brötzmann, Schlippenbach, Mengelberg, Koch	Konrad Heidkamp	pk
51	41/90	Den Marktwängen zum Trotz	Bartok, Messiane, Bach, Crumb	Peter Fuhrmann	pk
52		Mostly Mozart (Schallplatten)	Mozart-Aufnahmen zum Jubiläumsjahr	Heinz Josef Herbolt	mg/e
53		Gebündelt (Schallplatten)	Trends der E-Musikindustrie	Heinz Josef Herbolt	mg/e
54		Echt crazy, dieses Outfit (Schallplatten)	Kennedy, Kennedy	Eckhard Roelcke	pk
55		Spielen was nicht dasteht (Schallplatten)	Big-Band Jazz, Koglmann, Vesala, Gay	Konrad Heidkamp	pk
56		Gitarre und goldener Schnitt (Schallplatten)	Scotfield	Michael Naura	pk
57		Wechselspiel dreier Welten	<i>Salome</i> -Aufführung in Berlin	Heinz Josef Herbolt	ak/o
58	42/90	Spitzenmusiker und Überlebenskünstler	Ensemble Modern	Eckhard Roelcke	po
59	43/90	Der Charismatiker	Tod von Leonard Bernstein	Heinz Josef Herbolt	al
60	46/90	Das Chaos im All	Berliner Jazz-Fest	Eckhard Roelcke	ak/j
61		Weihrauch um Opium	Jehan Alain	Heinz Josef Herbolt	po
62	47/90	Zeit zum Hören	Rubaiyat	Konrad Heidkamp	pk
63	48/90	Geh hin und bilde	Hindemith-Oper <i>Mathis der Maler</i>	Heinz Josef Herbolt	ak/o

64		Wer nach der Spitze kommt, sichert ab.	19. <i>Recontres internationales des musique contemporaine</i> in Metz (K&I)	Eckhard Roelcke	ak/f
65	49/90	Ideologie, Sprachgesten und Fieberträume	Opern-Uraufführungen in Ulm, Mannheim und Amsterdam	Claus Spahn	ak/o
66		Zur rechten Zeit	Versteigerung von Mozart- und Beethoven-Autographen	Peter Fuhrmann	mg/e
67		Portrait eines Ensembles	Konzertaufführungen im Restaurant <i>Römerbad</i>	Heinz Josef Herbort	mg/e
68	50/90	Der Komponist seines Landes	Tod des Komponisten Aaron Copland	Heinz Josef Herbort	al
69	51/90	Zeit zum Hören	Haydn, Mahler, Beethoven	Heinz Josef Herbort	pk
70	52/90	Mozart, Mozart, Mozart, Mozart	Mozart-Ausstellung	Eckhard Roelcke	mg/e
71	53/90	Freudiana - der Traum ist aus	Musical-Uraufführung in Wien	Eckhard Roelcke	ak/m

# DIE ZEIT 1995

1	2/95	Zeit zum Hören	<i>Musik am Hofe von König Janus</i>	Heinz Josef Herbolt	pk
2	3/95	Keine Zeit für Diven	Vakanz an der Hamburger Oper	Heinz Josef Herbolt	mg/e
3		Post Wagner, ante Adolf	Uraufführung Ullmanns Oper <i>Der Sturz des Antichrist</i>	Eleonore Büning	ak/o
4		Zeit zum Hören	Rusche, Klucsevsek	Sack, Krause	pk
5	4/95	Zeit zum Hören	Cage, Schwarzkopf	Heidkamp, Büning	pk
6	5/95	Zeit zum Hören	Rodach, Schumann	Krause, Fuhrmann	pk
7	7/95	Triumph des schönen Scheins	Spielzeit der drei Berliner Opern	Eleonore Büning	mg/e
8		Wo die Kriege ihren Anfang nahmen	Zimmermanns <i>Die Soldaten</i>	Heinz Josef Herbolt	ak/o
9		Zeit zum Hören	Berlioz	Fuhrmann	pk
10	8/95	Blick in ein gelobtes Land	Uraufführung der <i>Harvey Milk</i> -Oper	Paul Moor	ak/o
11		Der singende Brunnen	June Tabor (K&I)	Christoph Diekmann	po
12		Zeit zum Hören	Ouvertüren, Perlen deutschsprachiger Popmusik	Herbolt, Krause	pk
13	9/95	Zeit zum Hören	Bartok, Brown, Petruccini	Büning, Heidkamp, Naura	pk
14	10/95	Zeit zum Hören	Lachenmann, Byron	Herbolt, Hentz	pk
15	11/95	Im Westen doch Neues	Reihe <i>Musik der Zeit</i> beim WDR	Heinz Josef Herbolt	mg/e
16		Zeit zum Hören	Lilles, Knappertsbusch	Heidkamp, Herbolt	pk
17	12/95	Prinz und Lord	<i>Henze</i> -Opern in Antwerpen und München	Eleonore Büning	ak/o
18		Zeit zum Hören	Fassbaender, Carla Bley	Büning, Naura	pk
19	13/95	Juan kann nicht sterben	Uraufführung von Schulhoffs Oper <i>Flammen</i>	Heinz Josef Herbolt	ak/o
20		Musik aus der Luft	Theremin-Vox	Tanja Skolnik-Nipkau	mg/a
21		In meinem tiefsten Innern bin ich ein Utopist	Pierre Boulez	Heinz Josef Herbolt	mg/e
22		Zeit zum Hören	Hortus Musicus, Mustonen	Sack, Büning	pk
23	14/95	Und können zusammen nicht kommen	Geschichte <i>neuer Musik</i> in Ost- und Westdeutschland	Eleonore Büning	mg/e
24		Zeit zum Hören	Telemann, Bloodcount	Herbolt, Hentz	pk
25	16/95	Der tiefe Sinn des Doppelpunkts	Goebbels <i>Die Wiederholung – La Reprise</i>	Eckhard Roelke	ak/k
26		Keine Blutspuren	<i>Elektra</i> -Inszenierung in Salzburg (K&I)	Eleonore Büning	ak/o
27		Zeit zum Hören	Binchois, Jensen	Herbolt, Naura	pk
28	17/95	Welch ein Ungeheuer	<i>Salome</i> -Inszenierung in Hamburg	Hans Josef Herbolt	ak/o
29		Zeit zum Hören	Hagen-Quartett, Boines	Sack, Krause	pk
30	18/95	Oben stehen	Courtney Love	Konrad Heidkamp	ak/u
31		Witzig, füllig, ärgerlich	Wittener Tage für Kammermusik (K&I)	Eckhard Roelke	ak/f
32		Zeit zum Hören	Scarlatti	Elste	pk
33	19/95	Zeit zum Hören	Hartmann, Testimonies of war	Herbolt, E.B.	pk
34	20/95	Eine schöne Leich	Haydns Oper <i>Orfeo</i>	E. Büning	ak/o



35		Zeit zum Hören	Dylan, Loewe	Heidkamp, Fuhrmann	pk
36	21/95	Zeit zum Hören	Joao, Holliger	Naura, Büning	pk
37	22/95	Ganz ohne Geigen	Uraufführung der Holszky-Oper <i>Die Wände</i>	Büning	pk
38		Zeit zum Hören	World Networks	Roelcke	pk
39	23/95	Wie es da schon riecht!	Billy Joel	Konrad Heidkamp	po
40		Zeit zum Hören	Tröster, Burkhard / Schmölling	Sack, Böning	pk
41	24/95	Zeit zum Hören	Zelwer, Mahler	Krause, Fuhrmann	pk
42	25/95	Zeit zum Hören	Nono, Moschner / Sachse	Herbort, Sack	pk
43	26/95	Der Prophet des Schönen	Tod des Pianisten Michelangeli	Heinz Josef Herbort	al
44		Hurra Fortschritt	Verleihung des Busony-Kompositionspreises (K&I)	Eleonore Büning	mg/e
45	27/95	Körper an Geige	Popularisierung von Klassischer Musik	Eleonore Büning	mg/a
46		Den Teufel nicht zu Gast laden	Zwei neue Opern von Schnittke	Heinz Josef Herbort	ak/o
47		Zeit zum Hören	Bruce, Clementi	Heidkamp, Büning	pk
48	28/95	Die Musik ist schuld	100. Geburtstag von Carl Orff	Eleonore Büning	po
49		Musik aus anderen Räumen	Stockhausens Streichquartett <i>Helikopter</i>	Heinz Josef Herbort	ak/k
50		Zeit zum Hören	Beethoven, Supreme Chord Jesters	Elste, Krause	pk
51	29/95	Hier! Hier im Herzen der Brand	Zwei <i>Parsifal</i> -Aufführungen	Eleonore Büning	ak/o
52		Zeit zum Hören	Young	Hentz	pk
53	30/95	Eine Pranke aus Gold	Oscar Peterson	Michael Naura	ak/j
54		Zeit zum Hören	Vogt, Strauss	Büning, Fuhrmann	pk
55	31/95	Laßt mich schlafen!	Der Schlaf in Leben und Werk Richard Wagners	Pascal Morché	mg/e
56		Zeit zum Hören	Pirchner, Bridgewater	Sack, Naura	pk
57	32/95	Jedes Ding hat seine Zeit	Zwei Mozart-Opern in Salzburg	Eleonore Büning	ak/o
58		Zeit zum Hören	Gruberova, Bates	Büning, Heidkamp	pk
59	33/95	Zeit zum Hören	Tabernagel, Beethoven	Krause, Fuhrmann	pk
60	34/95	Das Leben des Brian	Brian Wilson	Konrad Heidkamp	po
61		Dear Mr. Fantasy	Tod von Jerry Garcia (K&I)	Christoph Diekmann	al
62		Zeit zum Hören	Mercury Rev, Pop Top Five	Hentz, Sack	pk
63	35/95	Wir armen Männer	Bergs <i>Lulu</i> in Salzburg	Heinz Josef Herbort	ak/o
64		Flatterzunge, schweres Blech	Uraufführung des <i>Requiems der Versöhnung</i>	Eckhard Roelcke	ak/k
65		Zeit zum Hören	Pomus, Weber	Winkler, Büning	pk
66	36/95	Zeit zum Hören	Offenbach, Hofmann	Scholz, Krause	pk
67	37/95	Ein Hauch von Kurkapelle	Festivals in Rügen und Wildbad	Eleonore Brüning	ak/f
68		Das letzte Mal	Rolling Stones	Willi Winkler	mg/u
69		Zeit zum Hören	Schumann, Waller	Herbort, Naura	pk
70	38/95	Ich will keine Symbole.	Serielle Musik, Anton Webern	Heinz-Klaus Metzger	al

71		Ein Menschenfänger	85. Geburtstag von Rolf Liebermann	Heinz Josef Herbolt	al
72		Zeit zum Hören	Masada	Heidkamp	pk
73	39/95	Oscar Wilde singt	Tindersticks (K&I)	Konrad Heidkamp	ak/u
74		Das Gegenwärtige im Vergangenen	Mussorgskijs <i>Boris Godunow</i>	Heinz Josef Herbolt	ak/o
75		Der Appell verhält	Nonos <i>Intolleranza</i>	Eckhard Roelcke	ak/o
76		Zeit zum Hören	Schostakowitsch, Verdi	Sack, Elste	pk
77	40/95	Kein garstig Lied	Rai-Musik in Paris	Anna-Bianca-Krause	mg/u
78		Pudding mit Bier	Die Oper <i>Freispruch für Medea</i> (K&I)	Eleonore Büning	ak/o
79	41/95	Zeit zum Hören	Schumann, Threadgill	Hentz	pk
80	42/95	Auf der Suche wonach?	Inszenierung von <i>Moses und Aron</i>	Heinz Josef Herbolt	ak/o
81		Zeit zum Hören	Degenhardt, Deine Lakaien	Sack, Krause	pk
82	43/95	Zeit zum Hören	Gurlitt	Fuhrmann	pk
83	44/95	Ein Schweben, als treibe man unter Wasser	Ornette Coleman	Konrad Heidkamp	po
84		Zwischen Mystikern und Technokraten	Donaueschinger Musiktage	Heinz Josef Herbolt	mg/e
85		Zeit zum Hören	Davis	Naura	pk
86	45/95	Zeit zum Hören	Mozart	Herbolt	pk
87	46/95	Wo der kontrapunktische Wurm keucht	100. Geburtstage von Hindemith	Heinz-Klaus Metzger	al
88		Tao Sänger	Tod des Komponisten Isang Yun	Heinz Josef Herborg	al
89		Zeit zum Hören	<i>Musica Antiqua</i> , Il gran Teatro Amaro	Büning, Krause	pk
90	47/95	Der Familiensound	Jazz-Kollektiv AACM	Stefan Henz	po
91		Gefärbtes Wasser	Uraufführung Klebes Oper <i>Gervaise Marquar</i>	Eleonore Büning	ak/o
92		Zeit zum Hören	Beethoven, Velvet Underground	Metzger, K.H.	pk
93	48/95	Geh hin und Bilde	Hindemiths Oper <i>Mathis der Maler</i>	Heinz Josef Herbolt	ak/o
94		Zeit zum Hören	Händel, Jarret	Fuhrmann, Naura	pk
95	49/95	Zeit zum Hören	Talk Talk, Strauss	Elste	pk
96	50/95	Schwein sein	Spiegel spezial: Musik	Heinz Klaus Metzger	mg/a
97		Für mich irgendwie	Fantastischen Vier	Anna-Bianca Krause	pk
98		Zeit zum Hören	Coltrane	Heidkamp	pk
99	51/95	1000 Dinge brauchen Liebe	Funny van Dannen	Helmut Schödel	po
100		Super, sagt Mutter Beimer	Das Musical <i>Sunset Boulevard</i>	Eleonore Büning	ak/m
101		Keine große Familie	Michael Riessler	Eckhard Roelcke	po
102		Zeit zum Hören	Catalani, Bleckmann / Nurock	Scholz, Krause	pk
103	52/95	Bürger für Kunst	Beehtoven-Geburtstag in Bonn	Heinz Josef Herbolt	mg/e
104		Zeit zum Hören	Schumann, Parker	Büning, Naura	pk
105	53/95	Die Schwalbe kehrt werweiß zurück	<i>La Rondine</i> -Aufführung	Eckhard Henscheid	ak/o
106		Zeit zum Hören	<i>Schola Cantorum</i>	Fuhrmann	pk

# DIE ZEIT 2000

1	2/00	Zeit zum hören	Sibelius (K&I)	Wolfram Goertz	pk
2	3/00	Stöckelschuhe	Skandale an europäischen Opern	Claus Spahn	mg/e
3		Zeit zum Hören	Frisell	Konrad Heitkamp	pk
4	4/00	Zeit zum Hören	Mozart	Volker Hagedorn	pk
5	5/00	Zeit zum Hören	Haas	Frank Hilberg	pk
6	6/00	Oiweil fidöl	Tod von Friedrich Gulda	Claus Spahn	al
7		Zeit zum Hören	Bonney	Christine Lemke-Matwey	pk
8	7/90	Freier Flug der Gedanken	Tournee des Alban Berg-Quartetts	Claus Spahn	ak/k
9		Zeit zum Hören	Huelgas Ensemble	Wolfram Goertz	pk
10	8/00	Das Rock- 'n' -Roll-Herz	E. A. Poe-Pottpurri mit Lou Reed	Konrad Heitkamp	ak/u
11		Zeit zum Hören	Jens Thomas	Konrad Heitkamp	pk
12	9/00	Die letzten Fettspritzer	Die Oper <i>The silver Tassie</i>	Claus Spahn	ak/o
13		Zeit zum Hören	Beethoven	Volker Hagedorn	pk
14	10/00	Walk on the Weill Side	Kurt Weill in Pop und Jazz	Konrad Heitkamp	al
15		Zeit zum Hören	Rihm	Frank Hilberg	pk
16	11/00	Schwankende Gestalten	Glucks Oper <i>Orfeo</i>	Christine Lemke-Matwey	ak/o
17		Nicht von dieser Welt	John Trudell	Christoph Diekmann	po
18		Zeit zum Hören	Ferry, Mitchell	Heidkamp	pk
19	12/00	Klingende Möbelfabrik	Eröffnung der Sibelius Halle in Lahti	Wolfram Goertz	mg/e
20		Zeit zum Hören	Field	Lemke-Matwey	pk
21	13/00	Mutter der Rockmission	Patti Smith	Thomas Gross	pk
22		Zeit zum Hören	Kings Singers	Wolfram Goertz	pk
23	14/00	Bis zum Atemstillstand	Vic Chesnutt	Ulrich Stock	ak/u
24		Zeit zum Hören	Buhler	Hagedorn	pk
25	15/00	Schwindsucht	Puccini-Oper <i>Manon Lescaut</i>	Christine Lemke-Matwey	ak/o-k
26		Musik macht klug	Musikpädagogik	Claus Spahn	mg/a
27		Into the Dark	Premiere des <i>Falco</i> -Musicals	Thomas Miessang	ak/m
28		Zeit zum Hören	Wolpe	Frank Hilberg	pk
29	16/00	Chose 2000	Die Band Surrogat	Thomas Gross	po
30		Zeit zum Hören	Bach	Hagedorn	pk
31	17/00	Zeit zum Hören	Davis, Coltrane	Heidkamp	pk
32	18/00	In den Nullen des Jahrtausends	Die Oper <i>The Last Supper</i>	Claus Spahn	ak/o
33		Kreuzweise	Boss Hog	Thomas Gross	ak/u-k
34		Zeit zum Hören	Bach	Hagedorn	pk
35	19/00	Zeit zum Hören	Messiaen	Goertz	pk
36	20/00	Irre und Glücklich	Neil Young	Konrad Heidkamp	pk
37		Never Ending	Bob Dylan-Tournee	Thomas Gross	ak/u
38		Im Klangsaff	Bio-Adapter im ZKM	Claus Spahn	mg/a
39		Das Beil im Kopf	Lombardis Oper <i>Dmitri</i>	Wolfram Goertz	ak/o
40		Zeit zum Hören	Pfitzner	Beaujean	pk
41	21/00	Gron Pri dö la Schonssong	European Song Contest	Zé do Rock	mg/u
42		Beredtes Schweigen	Münchener Musiktheater-Biennale	Claus Spahn	ak/f
43		Zeit zum Hören	Bartok	Hilberg	pk

44	22/00	Weiche, Wolfgang, weiche	Leitung der Bayreuther Festspiele	Claus Spahn	mg/e
45		Der Erfolgsvermeider	Daniel Johnston	Thomas Gross	po
46		Staubflocken	Musik-Triennale Köln	Frank Hilberg	ak/f-k
47		Zeit zum Hören	Sex Mob	Heidkamp	pk
48	23/00	Marmorglanz	Dirigent und Pianist Barenboim	Claus Spahn	po
49		Zeit zum Hören	Hindemith	Hagedorn	pk
50	24/00	Die Unerhörte	Rekonstruktion einer Bach-Orgel	Robert Leicht	mg/e
51		Zeit zum Hören	Belle and Sebastian	Gross	pk
52	25/00	Vandalen allein zu Haus	Oasis-Tournee	Thomas Gross	ak/u
53		Um ein Haar ertrunken	Idomeneo-Inszenierung	Volker Hagedorn	ak/o
54		Zeit zum Hören	Mahler	Goertz	pk
55	26/00	Zeit zum Hören	Stockhausen	Hagedorn	pk
56	27/00	Zeit zum Hören	Sonic Youth	Gross	pk
57	28/00	Im gehen den Weg suchen	Der Dirigent Kent Nagano	Heinz Josef Herbolt	po
58		Zeit zum Hören	Brahms	Lemke-Matwey	pk
59	29/00	Stars im Sturm	Festival d'Art Lyric	Claus Spahn	ak/f
60		Aufbruch. Ausbruch. Bruch	Sleater-Kinney	Greil Marcus	po
61		Zeit zum Hören	Baxter, Ian	Heidkamp	pk
62	30/00	Ein jegliches hat sein Zeit	Arbeitsbedingungen von Johann Sebastian Bach	Heinz Josef Herbolt	mg/e
63		Buddah Bach	Der Komponist Tan Dun	Claus Spahn	po
64		Ein Architekt des Innern	Der Jazzmusiker Kogelmann	Konrad Heidkamp	po
65		Zeit zum hören	Ashcroft	Thomas Gross	pk
66	31/00	Bis sie Amok läuft	Opernfusion in Berlin	Claus Spahn	mg/e
67		Zeit zum Hören	Vivaldi	Goertz	pk
68	32/00	Hat sich etwas bewegt?	Ring-Inszenierung in Bayreuth	Claus Spahn	ak/o
69		Quirl von Ipanema	Sommer-Soundtrack des Jahres 2000	Thomas Gross	mg/u
70		Das gelobte Land	Bottle Rockets	Christoph Diekmann	po
71		Zeit zum hören	Bregovic	Heidkamp	pk
72	33/00	Anfälle von Glück	Mosow Art Trio	Michael Naura	po
73		Bildungsbürger-HipHop	De la Soul	Tobias Rapp	pk
74		Dobermänner schauen dich an	Opern-Inszenierungen von Mozart, Berlioz und Gluck in Salzburg	Claus Spahn	ak/f
75		Zeit zum Hören	Brain Storm	Gross	pk
76	34/00	Rechte und Links	Musikdownloads aus dem Internet	Thomas Gross	mg/a
77		Rebell der Seele	Die Streichquartette von Dimtrij Schostakowitsch	Oswald Beaujean	mg/e
78		Zeit zum Hören	<i>the early gurus of techno</i>	Hilberg	pk
79	35/00	Ein Echo aus der Ferne	Die Oper <i>L'amour de loin</i> von Kaija Saariaho	Wolfram Goertz	ak/o
80		Nackter als Nackt	Robbie Williams	Thomas Gross	pk
81		Zeit zum Hören	Stenson	Heidkamp	pk
82	36/00	Der Wanderprediger	Wyclef Jean	Tobias Rapp	pk
83		Zeit zum Hören	Luomo	Rose	pk
84	37/00	Alles ist ihm Musik	70. Geburtstag von Sonny Rollins	Konrad Heidkamp	al
85		Zeit zum Hören	Busoni	Hagedorn	pk
86	38/00	Grüne Spiele	Berliner Festwochen	Christine Lemke-Matwey	ak/k
87		United Colours of Bach	Das Stuttgarter Projekt <i>Passion 2000</i>	Claus Spahn	ak/k
88		Prometheus der Maschinenmusik	Wiederentdeckung des Gründervaters der <i>musique concrete</i>	Thomas Gross	mg/u
89		Zeit zum Hören	<i>Caroline now!</i>	Robert Heidkamp	pk
90	39/00	Berühmtheit als Kunstform	Popkultur, ausgehend von Madonna	Thomas Gross	mg/u

91		Pazifisch	Beethovens 5. Sinfonie	Volker Hagedorn	ak/k
92		Der Ritt auf dem Atem	Sängerinnen der Festspielzeit 2000	Christine Lemke-Matwey	mg/e
93		Zeit zum Hören	Go-Betweens	Thomas Gross	pk
94	40/00	Wie die Zeit vergeht	Hamburger Musikfest	Konrad Heidkamp	ak/f
95		Zeit zum Hören	Hartmann	Beaujean	pk
96	41/00	Sittliche Reifung	Welt-Beatles-Tag	Thomas Gross	mg/u
97		Entrückte Vexierbilder	Tschechows Oper <i>Drei Schwestern</i>	Claus Spahn	ak/o
98		Zeit zum Hören	Lee, Blake	Heidkamp	pk
99	42	Liebe mit Tönen	Annette Peacock	Konrad Heidkamp	po
100		Mathematik des Tanzflures	Roni Size	Thomas Winkler	pk
101		Zum Masseur	Wagners <i>Rheingold</i> in Zürich	Wolfram Goertz	ak/o-k
102		Romantik unter der Kittelschürze	Inszenierung des <i>Freischütz</i>	Claus Spahn	ak/o
103		Zeit zum Hören	Radiohead	Gross	pk
104	43/00	Grandhotel Tristesse	Fusionspläne der Berliner Opern	Claus Spahn	mg/e
105		Pop im Krieg	150 historische Anti-Nazi-Songs	Thomas Gross	pk
106		Zeit zum Hören	Clementi	Goertz	pk
107	44/00	Wie das Leben	Michel Houellebecq	Konrad Heidkamp	ak/u-k
108		Es kracht im Off	Lage der neuen Musik	Claus Spahn	mg/e
109		Das große Leilalei	Paul Simon	Thomas Gross	ak/u
110		Zeit zum Hören	Mahler	Lemke-Matwey	pk
111	45/00	Der Dieb neben Christus	Johnny Cash	Konrad Heidkamp	pk
112		Papier zerrissen?	Opernstreit in Berlin	Christine Lemke-Matwey	mg/e
113		Zeit zum Hören	Fatboy Slim	Tobias Rapp	pk
114	46/00	Väter und Söhne	John Prine / Todd Snider	Ch. Diekmann	pk
115		Röchelnde Welt	Reimanns Oper <i>Bernarda Albas Haus</i>	Wolfram Goertz	ak/o
116		Zeit zum hören	Veranda Music	Konrad Heidkamp	pk
117	47/00	Erwachsen wollen wir sein	Spice Girls und All Saints	Tobias Rapp	pk
118		Diplomierter Bürgerschreck	Deutschen Erstaufführung von Kagels <i>Entführung aus dem Konzertsaal</i>	Volker Hagedorn	ak/o
119		Zeit zum Hören	Wolpe	Hilberg	pk
120	48/00	Blues aus berufenem Mund	Cesaria Evora	Thomas Gross	po
121		Unerbittlich eigensinnig	Adriana Hölszkys Oper <i>Giuseppe e Sylvia</i>	Christine Lemke-Matwey	ak/o
122		Zeit zum Hören	Die Erben der Scherben	Winkler	pk
123	49/00	Der dritte Weg führt in die Seele	Radiohead, Sigur Ros	Konrad Heidkamp	pk
124		Zeit zum Hören	Jarret	Konrad Heidkamp	pk
125	50/00	Ständiger Wohnsitz: Rock'n'Roll	Wim Wenders und Rockmusik	Konrad Heidkamp	mg/u
126		Tonträger	Beethoven, Teenage Fanclub	Hagedorn, Gross	pk
127	51/00	Tonträger	Favre, Grieg	Stock, Goertz	pk
128	52/00	Unsichtbare Schwerter	Wutang-Clan	Tobias Rapp	pk
129		Die Partitur als Wehenschreiber	Uraufführung des Weihnachts-Oratoriums von John Adams in Paris	Wolfram Goertz	ak/o
130		Tonträger	Savall, Young	Beaujean, Heidkamp	pk
131	53/00	Tonträger	Rage against the Machine, Vivaldi	Gross, Hilberg	pk

# DIE ZEIT 2005

1	1/05	Das Problem fängt mit den Posaunen an	Pierre Boulez' Forschungsinstitut	Claus Spahn	mg/e
2	3/05	Der Traumarbeiter	Adam Green	Thomas Gross	po/u
3		Tonträger	Kleiber, Kalahari Surfers	Lemke-Matwey, Geisenhanslücke	pk
4	4/05	Seemannsgrab	Inszenierung der Oper <i>Billy Budd</i>	Mirko Weber	ak/o-k
5		Pflege den Exzess	Tocotronic	Frank Sawatzki	po/u
6		Tonträger	Schock, Oma Hans	Weber, Winkler	pk
7	5/05	Der Weglasser	Janaceks Oper <i>Katja Kabanova</i>	Claus Spahn	ak/o
8		Tonträger	Bizet, Trail of Dead	Goertz, Bartels	pk
9	6/05	Neobarocke Wasserspiele	Inszenierung von Purcells Oper „ <i>Dido and Aeneas</i> “	Volker Hagedorn	ak/o
10		Tonträger	Schumann , Henriksen	Hagedorn, Heidkamp	pk
11	7/05	Salzburg-Alternative	Zeitfluss-Festivals	SPA	mo
12		Zu Ende getanzt	Justus Köhnke	Tobias Rapp	Disko
13		Mach Scherze	Gideon Kremer	Volker Hagedorn	Disko
14		Sänger der Wellness	Bright Eyes	Christian Kortmann	po/u
15		Das eiskalte Genie	Das Verhältnis von Robert Schumann und Clara Wiek	Wolfram Goertz	mg/e
16	8/05	Das Beste aus Zwei Welten	Popmusik in Istanbul	Thomas Gross	mg/u
17		Du bis Musiker	Schnabel	Frank Hilberg	Disko
18		Eine Signalboje aus London	Bloc Party	Thomas Winkler	Disko
19		Deja Vu	Crosby and Nash	Christoph Diekmann	ak/u
20	9/05	Affengewusel	<i>Rigoletto</i> -Inszenierung von Doris Dörrie	Claus Spahn	ak/o-k
21		Unter dünnem Glas	Tod des Dirigenten Marcello Viotti	Mirko Weber	al
22		Wären meine Augen Tränenquellen	Kozena	Lemke-Matwey	Disko
23		Ohrwurmzucht	<i>Quotenrock</i>	Kortmann	Disko
24		Unter der Fuchtel ihres Vaters	Inszenierung von Lortzings Oper <i>Der Waffenschmied</i>	Claus Spahn	ak/o
25	10/05	Der Große Unsichtbare	Besetzung der Generaldirektion der Berliner Opern	SPA	mg/e
26		Langsame Einkehr	Bruckner	Oswald Beaujean	Disko
27		Ein Leben in fis-moll	Die Pianistin Grimaud	Claus Spahn	po
28	11/05	Im klaren Licht des Pazifik	Der Dirigent Salonen	Volker Hagedorn	po
29		An der Mühle tanzen die Steine	Schubert	Mirko Weber	Disko
30		Graues gebastel	Uraufführung der Oper <i>Das Treffen in Telgte</i>	Wolfram Goertz	ak/o-k
31	12/05	Als ob das Herz ausssetzt	Hawtin	Nadja Geer	Disko
32		Fein, fein	Mozart	Frank Hilberg	Disko
33		Opium fürs Volk	Rufus Wainwright	Thomas Gross	po/u
34		Das Schweigen der Kenner	Daft Punk	Tobias Rapp	po/u
35		Im Abendsonnenschein	Emerson String Quartet	Volker Hagedorn	po/e
36		Genieße die Himmlischen Freuden	Der Dirigent Harding	Wolfram Goertz	po/e
37		Im klarsten Wasser	80. Geburtstag von Pierre Boulez	Mirko Weber	al

38		Die kaukasische Folklore-Republik	Tuncboyacian	Stefan Henz	po/u
39		Rostschutzmittel	Queens of the Stone Age	Thomas Winkler	pk
40		Der Tenor als Latin Lover	Der Tenor Rolando Villazon	Christine Lemke-Matwey	po/e
41		Der Wahnsinn zischelt und Spuckt	Neuinszenierung von Vivaldi-Opern	Oswald Beaujean	mg/e
42		Geschäftsmann der Seele	Solomon Burke, der King of Rock'n'Soul	Jonathan Fischer	po/u
43		Warm, hüpfend, beseelt	<i>The Complete Works of Thelonious Monk</i>	Ulrich Stock	pk
44	13/05	Geigentanz und Stimmenringkampf	Bach	Volker Hagedorn	Disko
45		Der blonde Latino	Beck	Christian Kortmann	Disko
46		Verschwende dein Alter	New Order	Thomas Gross	po/u
47		Die Wüsten des Himmels	Parsifal-Inszenierung	Jan Brachmann	ak/o
48		Uropas Oper	Inszenierung von Britten's <i>Peter Grimes</i>	Mirko Weber	ak/o-k
49		Kinderspiel Parzival	Parzival-Inszenierung in Berlin	Barbara Lehmann	ak/o-k
50	14/05	So wild treiben es die Huzulen	Ukraina-Sampler	Thomas Gross	Disko
51		Die Seele diskutiert mit dem Körper	Cavalieri	Wolfram Goertz	Disko
52		Die Eigensinnigen	Sauer / Wollny	Konrad Heidkamp	po/j
53	15/05	Mit der Fidel des Sensenmanns	Benjamin Britten	Oswald Beaujean	Disko
54		Wenn heiß alt wird	Garbage	Thomas Winkler	Disko
55	16/05	Solo für einen beleidigten Maestro	Opernskandal an der Mailänder Scala	Claus Spahn	mg/e
56		Ich werde eine wunderschöne Frau sein.	Antony and the Johnsons	Ulrich Stock	Disko
57		Das Maultier ist unser Wappen	Government Mule	Christoph Diekmann	ak/u
58	17/05	Musik hilft immer.	Die gesellschaftliche Funktion von Musik	Claus Spahn	mg/a
59		Geschwollene Hirnbalken	Die Bedeutung der Hirnforschung in der Musikwissenschaft	Christian Staas	mg/a
60		Starke Männer, zarte Episteln	The Go-Betweens	Thomas Gross	Disko
61		Wo sich Kitsch zu Kitsch gesellt	Schumann	Christine Lemke-Matwey	Disko
62		Zen und die Kunst, Wagner zu lieben	Inszenierung von Tristan und Isolde in Paris	Volker Hagedorn	ak/o
63	18/05	Opferlamm unserer Zeit	Tippett	Frank Hilberg	Disko
64		Stille Radikale	Motian / Frisell / Lovano	Konrad Heidkamp	Disko
65		Maya rennt	M.I.A.	Frank Sawatzki	po/u
66	19/05	Eine Gitarre und das Meer	Jack Johnson	Ulrich Stock	Disko
67		Lennys Kräfte	Brahms	Mirko Weber	Disko
68	20/05	Max und Moritz mit Brathuhn	<i>Tito</i> -Inszenierung in Hamburg	Claus Spahn	ak/o
69		Was passierte, als der verdiente Dirigent Lorin Maazel mal einen Wunsch frei hatte	Inszenierung der Oper <i>1984</i>	Christine Lemke-Matwey	ak/o
70		Wenn das Cembalo Eiswürfel raspelt	Byrd	Wolfram Goertz	Disko

71		Der Eintänzer	Keith Jarrett	Konrad Heidkamp	po/j
72		Gerettet von Musik	Eels	Christian Kortmann	pk
73		Fehlender Brandgeruch	Musikerbiografien des 19. Jahrhunderts.	Frank Hilberg	pk
74		Auf dem Gipfel	Pat Metheny	Stefan Henz	pk
75		Das Genie als Schelm	Haydn	Wolfram Goertz	pk
76		Da klopft das Technoherz	Mills	Christian Staas	pk
77		Die Savanne liegt in Paris	Amadou & Mariam	Daniel Bax	po/u
78		Wenn die Kapillaren leuchten	Scelsi	Volker Hagedorn	pk
79		Ich bin Liszt, wenn ich Liszt spiele	Liszt	Mirko Weber	pk
80	21/05	Der Osten Leuchtet	European Song Contest	Thomas Gross	mg/u
81		Die zart besaitete Boxerin	Aimee Manns	Konrad Heidkamp	Disko
82		Vertane Zeit	Drei Sinfonien von George Enescu	Oswald Beaujean	Disko
83		Mozarts lange Schatten	Inszenierungen der <i>Zauberflöte</i> und <i>Lucio Silla</i>	Claus Spahn	ak/o
84	22/05	Mit Eigensinn und Eleganz	Haydn	Volker Hagedorn	Disko
85		Inner City Blues	Common	Jonathan Fischer	Disko
86		Auf in den fernsten Süden	80. Geburtstag des Sängers Fischer-Diskau	Volker Hagedorn	al
87	23/05	Die Welle der Welle der Welle	Maximo Park	Thomas Gross	Disko
88		Nicht schuldig wegen großer Bodenhaftung	Carl Schuricht	Christine Lemke-Matwey	Disko
89	24/05	Die Stücke in den Süden	Gorillaz	Frank Sawatzki	Disko
90		Bach aus der Asche	Notenblatt gefunden	Volker Hagedorn	mg/e-k
91	25/05	Quer gegriffene Töne	Siegfried Palm	Frank Hilberg	Disko
92		Flausch-Sound	Huber und Dorfmeister	Ralph Geisenhanslücke	Disko
93		Geh los, Rattenfänger, wir folgen!	Bruce Springsteen	Konrad Heidkamp	ak/u
94	26/05	Erkennen sie die Melodie	Opern-Sampler	Mirko Weber	Disko
95		Mono-Kultur für die Küche	Herman Düne	Christian Kortmann	Disko
96		So hat das Paradies geklungen	Ry Cooder	Thomas Gross	po/u
97		Das große weise Vogelwesen	Tod von Carlo Maria Giulini	Claus Spahn	al
98	27/05	Rock die Moral	Bob Geldof und die Live-8-Konzerte	Thomas Gross	mg/u
99		Morgens um vier im Studio	Brian Eno	Ralph Geisenhanslücke	Disko
100		Grete Sultan	Grete Sultan	Mirko Weber	Disko
101		Wir sind doch alle Indianer	Hans Zenders Oper <i>Chief Joseph</i>	Volker Hagedorn	ak/o
102		Mega, super, ultra	Inszenierung Puccinis <i>Turandot</i>	Matthias Altenburg	ak/o
103		Schauen, was passiert, und sich dann irgendwie gehen lassen	Kammerflimmerkollektiv	Konrad Heidkamp	pk
104	28/05	Ein geheimer Brief in h-Dur	Brahms	Wolfram Goertz	Disko
105		Das Schöne am Schlimmen	Inszenierung von <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	Christine Lemke-Matwey	ak/o
106		Echte Ware	Dirigenz des Gewandhausorchesters	Claus Spahn	mg/e
107	29/05	Buddhist fordert Haltung	Wayne Shorter	Konrad Heidkamp	Disko



108		Licht im Abgrund	Mahler	Oswald Beaujean	Disko
109		Ein Kalligraf der Mozartseelen	<i>Cosí fan tutte</i> -Inszenierung	Claus Spahn	ak/o
110	30/05	Zarte Saiten aufgezogen	Frank Black	Thomas Gross	Disko
111		Gambenklang, Vatikankompatibel	Tavola Cromatica	Volker Hagedorn	Disko
112	31/05	Seelenarbeit für die Schublade	K. A. Hartmann	Mirko Weber	Disko
113		Doo Woop	Jamie Lidell	Adrian Pohr	Disko
114		Tristan, Pflegestufe III	Inszenierung von <i>Tristan und Isolde</i> in Bayreuth	Claus Spahn	ak/o
115	32/05	Herr seiner eigenen Zeit	Marc Copland	Konrad Heidkamp	disko
116		Schnurstracks	Hans Werner Henze	Frank Hilberg	Disko
117		Mozart, die geniale Rampensau	Aufführungen der <i>Zauberflöte</i> und <i>Mitridate Re di Ponto</i> in Salzburg	Claus Spahn	ak/o
118		Der letzte lebende Mythos	80. Geburtstage von Mikis Theodorakis	Nikos Panajotopoulos	po/u
119	33/05	Ein großer Sänger, aber kein Tristan	Plácido Domingo	Claus Spahn	Disko
120		Weltensprünge	Ade Bantu	Jonathan Fischer	Disko
121		Marille ohne Kern	<i>La Traviata</i> -Aufführung	Mirko Weber	ak/o-k
122	34/05	Avantgarde der Härte	Rap und Gewalt	Thomas Gross	mg/u
123		EinTon, so hart und glänzend wie Ebenholz	Jonathan Lemalu	Christine Lemke-Matwey	Disko
124		Das Weiche leben	finn	Thomas Winkler	Disko
125		Die Meistersinger aus Tokyo	Deutschland-Tour des Bach-Collegiums Japan	Wolfram Goertz	ak/k
126	35/05	Nenn mich Lawinenhund	Jens Friebe	Tobias Rapp	Disko
127		Kurts Abschied von der ‚Kunstmusik‘	Kurt Weill	Oswald Beaujean	Disko
128		Der Herrgott am Klavier	Oscar Peterson	Michael Naura	ak/j
129	36/05	Wir sind ein kleiner Familienbetrieb	Rolling Stones	Konrad Heidkamp	Disko
130		Geräusche, utopisch zart	Komponist Helmut Lachenmann	Claus Spahn	po
131		Ode an den Volksaufstand	Pet Shop Boys	Thomas Gross	ak/u
132	37/05	Kommt ihr Brüder helft mir klagen	Arvo Pärt	Wolfram Goertz	Disko
133		US-Seelenkunde	Sufjan Stevens	Ulrich Stock	Disko
134		Vom Blutbad zum Büfett	Zwei Stücke Wolfgang Rihms in Weimar und Leipzig	Volker Hagedorn	ak/k
135	38/05	Zensierte Wollust	Cecilia Bartoli	Volker Hagedorn	Disko
136		Im Fanblock	Ruhrtrienale	Wolfram Goertz	ak/f
137	39/05	Hobbithausen schlägt zurück	The Magic Numbers	Thomas Gross	Disko
138		Begegnungen mit dem „Dritten Pedal“	Marco Stroppas	Frank Hilberg	Disko
139	40/05	Kuschelrock de Luxe	Franz Ferdinand	Christian Kortmann	Disko
140		Musikalische Kernfusion	Monk / Coltrane	Konrad Heidkamp	Disko
141		Hast du erfüllt, was Gott dir auftrug?	Die Saison der Hamburger Oper	Claus Spahn	mg/e
142		Finger weg von meiner Paranoia	Element of Crime	Thomas Gross	po/u
143	41/05	Der reinigende Terror des Rock	John Cale	Konrad Heidkamp	Disko
144		Apokalyptisches Leuchten	Gabriela Montero	Mirko Weber	Disko
145	42/05	Ein Glück	Camille Saint-Saens	Volker Hagedorn	Disko

146		I-Pod aus Fleisch	Robbie Williams	Ralph Geisenhanslücke	pk
147		Bach, romantisch	Der Violinist Gidon Kremer	Volker Hagedorn	po/pk
148		Unterm Tannenbaum	Hancock	Tom Schulz	pk
149		Dein Name sei Rock	The Greenhornes	Nadja Geer	pk
150		Komm, lass uns reden!	Schubert	Mirko Weber	pk
151		Vergessene Perlen	Scholl	Oswald Beaujean	pk
152		Der Saxofon Bär	Sonny Rollins	Michael Naura	pk
153		Hurricane heißt in New Orleans ein Drink	Das Musikleben in New Orleans	Jean-Martin Büttner	mg/u
154		Aus heiterem Himmel	Sammelrezension zu Mozart	Wolfram Goertz	pk
155		Jailhouse Rap	Sammelrezension HipHop	Jonathan Fischer	pk
156		Tränenreich	Kronos Quartett	Stefan Hentz	pk
157		Wohin seid ihr verschwunden?	Fritz Wunderlich	Mirko Weber	po/pk
158		Anekdotisches Vexierspiel	Luc Ferrari	Frank Hilberg	po/pk
159		Das alte heimliche Amerika	Neil Young	Thomas Gross	po/pk
160		Weißer Schmelz mit schwarzer Seele	Drei Jazz-Sängerinnen	Konrad Heidkamp	mg/j/pk
161	43/05	Mit den allergrößten Pauken	Händel	Oswald Beaujean	Disko
162		Zwischen Country und Kirche	Bobby Purify	Jonathan Fischer	Disko
163		Wunder im Gehäuse	Die Donaueschinger Musiktage	Volker Hagedorn	ak/f
164		Konzert nach dem Konzert	Vermarkung des Kölner Gürzenich-Orchesters	Wolfram Goertz	Mo
165	44/05	Die Sphinx besucht das klassische Parkett	Beethoven-Sonaten	Wolfram Goertz	Disko
166		Am Ende der Welt	Fat Freddy's Drop	R. Geisenhanslücke	Disko
167		Gips, Blei, Marmor	Mahler-Ausstellung in Wien	Peter Roos	mo
168	45/05	Huldigung an eine Harley	Fedele-Streichtrio	Frank Hilberg	Disko
169		Kühle Affären mit Hollywood	Franz Koglmann	Konrad Heidkamp	disko
170		Der brave Maestro	Der Dirigent Franz Welser-Möst	Claus Spahn	po
171		Heulen und Schrei'n	Humperdinck-Oper <i>Königskinder</i>	Mirko Weber	ak/o
172		Die Trojaner im Bus	Berlioz- Oper <i>Die Trojaner</i>	Wolfram Goertz	ak/o
173	46/05	Für Berti, Mama, Elvis und die Zahl Pi	Kate Bush	Elke Buhr	Disko
174		Rechtzeitig impfen	Mozart	Volker Hagedorn	Disko
175		Tanz ohne Botschaft	Madonna	Ralph Geisenhanslücke	pk
176		Schwer und schwerelos	Benjamin Britten	Volker Hagedorn	pk
177		Das Ei des Funk	George Clinton	Nadia Geer	pk
178		Virtuelle Stratocaster	Doran / Stucky	Stefan Hentz	pk
179		Nicht nur im Winter	Schubert	Oswald Beaujean	pk
180		Traue deinen Ohren nicht	Vanishing Breed	Michael Engelbrecht	pk
181		Der Tod und das Liedchen	Trauermusik	Wolfram Goertz	pk
182		Herzzippen	Enrico Trava	Tom Schulz	pk
183		Haste mal'n lächeln?	Ohrboten	Elke Buhr	po/pk
184		Keine Diva	Die Sopranistin Renée Fleming	Mirko Weber	po/pk

185		Seine Kunst ist das Dazwischen	Burnt Friedman	Ulrich Stock	po/pk
186		Ich habe nie falsch gespielt	Ornette Coleman	Konrad Heidkamp	po/pk
187		Sex & Drugs & Publicity	Babysambles	Jan Freitag	pk
188	47/05	Der lange Marsch zu Beethoven	Tournee der Berliner Philharmoniker	Claus Spahn	mg/e
189		Wie der Blues nach Schweden kam	Nils Landgren	Marcus Krämer	Disko
190		Kantatenschatz	Bach	Mirko Weber	Disko
191	48/05	Endlichkeit eines ausgewählten Wesens	Hélène Grimaus	Christine Lemke-Matwey	Disko
192		Laute Mönche	Sunn0)))	Thomas Winkler	Disko
193		Cool in Istanbul	Festival Türksicher Musik in Stuttgart	Jörg Lau	ak/f
194		Wiener Schule	Verein zur Erinnerung an ermordete Musiker	Joachim Riedl	mg/e
195		Plüschoption	<i>Cosí fan tutte</i> -Inszenierung	Claus Spahn	ak/o
196	49/05	Aus dem Fjord auf den Tanzboden	Bach	Wofram Goertz	Disko
197		Ein Romantiker implodiert	Brad Mehldau	Konrad Heidkamp	Disko
198	50/05	Vergesst die Lehrer! Lernt schwimmen!	25. Todestag von John Lennon	Konrad Heidkamp	al
199		Die Köthener Perfektion	Bach	Oswald Beaujean	Disko
200		Feinfühlig auf Distanz	90. Geburtstag der Sängerin Elisabeth Schwarzkopf	Mirko Weber	al
201		Tatort Mannheim	Thomas Siffling	Konrad Heidkamp	pk
202		Schlagende Slogans	Public Enemy	Thomas Winkler	pk
203		Basteln statt schlagen	Mattfix	Jan Freitag	pk
204		Ein Kessel Goldiges	Vatikankonzert	Matthias Altenburg	pk
205		Einfach hält besser	Joachim Kühn	Peter Ruedi	pk
206		Aufschwung Nord	Pop-Szene in Kanada	Frank Sawatzki	mg/u
207		Offene Beziehung	Beethoven	Jan Brachmann	pk
208		Hüter der Laube	Der Dirigent Charles Mackerras	Oswald Beaujean	po
209		Ein beherzter Schritt vor dem Lügendetektor	Mozart	Christine Lemke-Matwey	pk
210		Bloß nicht gemütlich werden	Paul Motian	Tom R. Schulz	po
211		Die Hundert-Meter-Synchroneprinter	Klavier-Duo Grau / Schuhmacher	Frank Hilberg	pk
212		Träume den Süden	Albeniz	Wolfram Goertz	pk
213		Mehr Knef wagen	Hildegard Knef	Thomas Gross	po/u
214		Afrika, so nah so fern	Romano / Scavis / Texier	Stefan Henz	pk
215	51/05	Heroisch-pathetische Irrtümer	Ensemble Melpomen	Frank Hilberg	Disko
216		Dampfwalzen Rap	Saia Supa Crew	Jonathan Fischer	Disko
217		Ab und zu auch mal ein Marsch	Militärmusik	Ulrich Stock	mg/u
218		Ein Spiel mit hohem Riskiko	<i>Idomeneo</i> -Inszenierung in Mailand	Volker Hagedorn	ak/o
219	52/05	Monumental-Andacht	Händel	Volker Hagedorn	Disko
220		Böser Weihnachtsmann macht gute Musik	Billy Bob Thornton	Ralph Geisenhanslücke	Disko
221	01/06	Die schnellste Pizza der Welt	Strokes	Thomas Gross	Disko
222		Zurück nach Rio	Vinicius Cantuaria	J. Fischer	Disko

